DER BILDSCHMUCK

DER

PSALTERIEN DES LANDGRAFEN HERMANN VON THÜRINGEN

UND DER

VERWANDTEN HANDSCHRIFTEN.

ERSTER THEIL.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

I. SEKTION

DER

K. LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT-MÜNCHEN

VORGELEGT VON

ARTHUR HASELOFF.

STRASSBURG
J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
1897.

Vorwort.

Die vorliegende Abhandlung ist der erste Versuch einer selbständigen wissenschaftlichen Arbeit des Verfassers, zugleich der erste Versuch, einen Teil des reichen Miniaturenschatzes, welcher uns aus dem 13. Jahrhundert erhalten ist, eingehend zu bearbeiten. Dieser Mangel an Vorarbeiten einerseits, wie die ausserordentliche Zerstreutheit des Materials andererseits erschwerten die Untersuchung sehr. Verf. hat auf ausgedehnten Reisen das Material gesammelt. Leider war es ihm nicht möglich, eine Reihe von Denkmälern so oft zu sehen, als es ihm erwünscht gewesen wäre, für einige Ungleichmässigkeiten der Behandlung muss er darum um Entschuldigung bitten.

Die wichtigste Aufgabe der Forschung auf dem Gebiete der mittelalterlichen Miniaturmalerei wird vielleicht noch auf Jahrzehnte hinaus bleiben, die Denkmäler, welche uns in erstaunlicher Fülle erhalten sind, nach Ort und Zeit des Entstehens zu ordnen. Aus umfassender Kenntnis des Materials heraus muss der Versuch gemacht werden, Gruppen zusammenzuballen. Verf. hatte bei Beginn seiner Studien über die deutsche Malerei des 13. Jahrhunderts nicht das engere Thema dieser Arbeit im Auge. Es lag nicht in seiner Absicht, die den beiden Psalterien des Landgrafen Hermann verwandten Handschriften zusammenzustellen, sondern aus dem Material heraus ergab sich zwanglos die Einteilung. Die im Folgenden behandelte Miniaturengruppe war die bedeutendste, welche sich als solche herausschälte. Von anderen Gruppen konnten vielfach Fragmente

aufgezeigt werden, doch war ihre Zahl und ihr Zusammenhang nicht darnach angethan, zur Bearbeitung aufzufordern — oder äusserliche Schwierigkeiten traten dem hindernd in den Weg.

Insbesondere erwies sich die Handschriften-Gruppe, welcher Verf. sich zuwandte, darum so geeignet zur Bearbeitung, weil ihr zwei ganz hervorragende ungefähr datierte und localisierte Denkmäler angehören. Sodann zeigte sich, dass diese Handschriften zu den ersten und besten Zeugnissen von dem grossen Aufschwung gehören, den die deutsche Malerei am Ende des 12. Jahrhunderts nahm. Sie sind darum in hohem Grade kunstgeschichtlich wichtig.

Diese Wandlung ist bisher noch nicht genügend beachtet worden. Die Ursache wird darin liegen, dass, ohne eine ungefähre Datierung und Localisierung der Denkmäler keine Möglichkeit vorhanden war, sich über die grossen Züge der Entwicklung klar zu werden. Selbst Janitschek in seiner Geschichte der deutschen Malerei (Berlin 1890) kommt in dieser Hinsicht nicht weiter. Die Schwierigkeiten sind allerdings beträchtliche, da oft jeder Hinweis auf Ort und Zeit der Entstehung fehlt. Indessen geben für die Datierung die Kalendare und Litaneien, die meistens den Psalterien beigefügt sind, einige Anhaltspunkte, aber freilich nur einige, für die Localisierung bieten sie sehr viel weniger, denn die Mehrzahl der glänzenden Gebetbücher scheint für den Gebrauch fürstlicher Personen gearbeitet und nennt darum vielleicht keine Feste, die auf die Herstellung an einem bestimmten Orte schliessen liessen. Aus der Provenienz der Handschriften, wie sie uns heute bekannt ist, ist ebenfalls wenig zu folgern; bedenken wir nur, welche Wanderungen die Handschriften oft schon in früherer Zeit gemacht haben, so das Gebetbuch der heiligen Elisabeth nach Cividale, das von Heinrich dem Löwen für den Braunschweiger Dom bestellte Evangeliar nach Prag und von dort in den Besitz des Welfenhauses. In wenigen Fällen wird eine Häufung verwandter Denkmäler in altem Besitz in einer Gegend erlauben, sie dort zu localisieren.

Es ist daher nicht wunderbar, wenn wir noch bei Janitschek die verschiedenen ihm bekannten Handschriften unserer Gruppe teils als nord-, teils als süddeutsch aufgeführt finden, obwohl er die Verwandtschaft des von ihm unter den süddeutschen Handschriften aufgeführten Psalteriums des Landgrafen Hermann mit dem Psal-

terium in Wolfenbüttel Cod. Helmst. 521 (568), welches er in Norddeutschland entstanden denkt, bemerkt hat. Wenn Janitschek eine Reihe unserer Handschriften nach Süddeutschland verlegt, so geschieht es wohl, weil er dort eine höhere Blüte der Miniaturmalerei zu bemerken glaubte, obwohl er doch in der Wand- und Tafelmalerei Norddeutschland und den Rheinlanden den Vorzug geben musste. Aber dieser scheinbare Widerspruch erklärt sich aus der Auffassung Janitschek's von der Entwicklung der deutschen Miniaturmalerei, glaubte er doch in den Federzeichnungen allein den Fortschritt zu finden. Und da ergab sich mit Leichtigkeit eine Unterschätzung nord- und mitteldeutscher Miniaturmalerei. Janitschek kennt keine mit Federzeichnungen ausgestattete nord- oder mitteldeutsche Handschrift. Ihr Fehlen ist auch kein zufälliges: die Federzeichnung hat in diesen Gegenden die Rolle nicht gespielt wie in Süddeutschland. Auch dem Verf. ist keine ganz in Federzeichnungstechnik ausgeführte Handschrift von irgend welcher Bedeutung dort bekannt geworden. Anders steht es in den Rheinlanden, in Süddeutschland, bes. Baiern und Oesterreich. Ungemein zahlreich sind dagegen glänzende Werke der Deckmalerei in Nord- und Mitteldeutschland, aber da sie sehr zerstreut, oft in der kunsthistorischen Litteratur gar nicht erwähnt oder nur schwer zugänglich sind, entgingen sie der Forschung.

Soviel zur Erklärung meiner von Janitschek stark abweichenden Verteilung der Denkmäler. Von anderer Seite ist die Zusammengehörigkeit der von mir zu behandelnden Handschriften teilweise schon erkannt worden. So hat O. v. Heinemann im Katalog der Handschriften in Wolfenbüttel auf die Verwandtschaft der drei dort befindlichen Stücke hingewiesen. Es ist dies um so mehr hervorzuheben, als diese 3 gerade innerhalb unserer Gruppe verschiedenen Richtungen angehören; derselbe Verf. hat auch schon die Beziehuugen zur norddeutschen Wandmalerei erkannt. Goldschmidt (der Albanipsalter. S. 20. Anm.) spricht zuerst von einer Gruppe der Psalterien, welche denen des Landgrafen verwandt seien, nennt aber nur einige, vermischt mit anderen. Einzelne Zusammenhänge erkannten ferner in ihren iconographischen Forschungen Strzygowski und Voss schon.

Eine grosse Schwierigkeit bot die Frage, wie die Denkmälergruppe zu behandeln sei. Verf. folgt in vielen Stücken der einzigen

ähnlichen Arbeit, nämlich Vöge's: „Eine deutsche Malerschule um die Wende des 1. Jahrtausends".[1] Indessen kam Verf. zu mannigfachen Abweichungen in der Anlage der Abhandlung, insbesondere glaubte er der iconographischen Forschung in höherem Masse Rechnung tragen zu müssen. Sobald versucht wird, eine Handschriften-Gruppe eingehend zu behandeln, soll der Forschung alles Material, welches die Gruppe für die Iconographie bietet, zugänglich gemacht werden. Es müssen also Beschreibungen und wenn möglich, auch Abbildungen aller Bilder gegeben werden. Im Anschlusse an diese Beschreibungen erwies sich eine iconographische Charakteristik des Bilderschatzes notwendig. Verf. betrachtete es als seine Aufgabe, namentlich die Uebereinstimmungen und Abweichungen von den sonstigen deutschen Miniaturen des 12.—13. Jahrhundert's aufzuweisen. —

Ich gebe einer tiefgefühlten Empfindung Ausdruck, wenn ich an dieser Stelle allen denen meinen herzlichsten Dank ausspreche, welche mir durch ihr Entgegenkommen die Ausführung der Studien zu der vorliegenden Arbeit ermöglicht haben. Vor allem gedenke ich der Vorstände aller der Bibliotheken, Museen und Archive, die mir die Benutzung ihrer Bestände in liebenswürdigster Weise gestatteten. Ihre so grosse Zahl verbietet mir, sie alle namentlich anzuführen, nur einige wenige, denen ich mich besonders verpflichtet fühle, seien hier genannt, so Hofbibliothekar Prof. Englert in Aschaffenburg, Geh. Reg.-Rat Valentin Rose in Berlin, Graf Alvise Zorzi in Cividale, Director von Laubmann in München, Prof. Schott in Stuttgart und Prof. O. von Heinemann in Wolfenbüttel. Gastfreundliche Aufnahme und liberalste Benutzung ihrer Handschriften gewährte mir die Abtei Melk.

Zu besonderem Danke fühle ich mich Sr. Kgl. Hoheit dem Herzoge von Cumberland gegenüber verpflichtet, welche mir auf Verwendung Sr. Exc. des Wirkl. Geh. Rates Baron von der Wense zweimal die Einsichtnahme des im Besitze Sr. Kgl. Hoheit befindlichen Evangelienbuches Heinrichs des Löwen zu gestatten geruhten.

---

[1] Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst. Ergänzungsheft VII. Trier 1891.

Ungemein gross ist die Zahl der Fachgenossen, welche mir ihre Unterstützung zuteil werden liessen. Adolph Goldschmidt danke ich nicht nur die Anregung zu meinen Studien über die Malerei des hohen Mittelalters, er unterstützte mich auch dauernd mit seinen reichen Notizen über auswärtige Handschriften und unterliess nicht, mich auf Alles aufmerksam zu machen, was meine Untersuchungen zu fördern geeignet war. Mit nicht geringerer unermüdlicher Liebenswürdigkeit war mir Eduard Dobbert zur Hand, nicht nur, dass er mich mit Notizen und Hinweisen unterstützte, seinem dauernden Entgegenkommen danke ich die Möglichkeit, dass ich die russische Litteratur hie und da benutzen konnte, die mir sonst verschlossen gewesen wäre. Für Uebermittlung zahlreicher Handschriftenbeschreibungen, Hinweise oder Photographien, namentlich aus dem Auslande, bin ich auch Paul Clemen, J. J. Tikkanen und Wilhelm Vöge verpflichtet, die dauernde Verbindung mit ihnen erleichterte mir meine Studien sehr wesentlich.

Es ist unmöglich, alle diejenigen aufzuzählen, welche sich mir in einzelnen Fällen hülfreich erwiesen, doch seien noch P. Stephan Beissel, Edm. Braun, Nic. Müller, W. A. Neumann, B. Riehl, R. Stettiner genannt. Ihnen allen und nicht minder denen, welche ich hier zu erwähnen ausser Stande bin, sei hier mein herzlichster Dank abgestattet.

Friedenau, Wielandstr. 25.
b. Berlin.

Arthur Haseloff.

I.

Uebersicht der Handschriften.

I. Stuttgart K. Hofbibl. Bibl. fol. Nr. 24. „Psalterium des Landgrafen Hermann von Thüringen". Pgm. 182 fol., etwa 16,6×23,3 cm. fol 1^b—7^a Kalendar mit Monatsbildern und Apostelgestalten. — 8^b ganzseitig Initiale B. (Ps. 1). — 31^b gs. Taufe. — 32^a D. (Ps. 26). — 46^a D. (Ps. 38). — 59^a Q. (Ps. 51). — 60^a D. (Ps. 52). — 73^b gs. Kreuzigung. — 74^a S. (Ps. 68). — 91^b gs. Höllenfahrt. — 92^a E. (Ps. 80). — 107^a C. (Ps. 97). — 109^b gs. Himmelfahrt. — 110^a D. (Ps. 101). — 124^b gs. Pfingstbild. — 125^a D. (Ps. 109). — 139^b gs. Jüngstes Gericht. — 140^a A. (Ps. 119). — 158^a C. (Beginn der Cantica). — 171^b gs. Dreieinigkeit. — 172^a—174^a Litanei. — 174^b gs. Paradiesesbild. — 175^a P. (Beginn der Vespera defunctorum). — Vor Ps. 51 (auch 38?) ein gs. Bild ausgeschnitten.

Provenienz: Die Handschrift ist wie aus den Brustbildern oberhalb der Litanei (Maria, Johannes der Täufer, 2 ritterliche, 2 weibliche Heilige, 2 Bischöfe mit dem Lamm Gottes, Landgraf Hermann, Landgräfin Sophia, König und Königin von Ungarn und Böhmen) hervorgeht, für den Landgrafen und seine Gemahlin (welche?) Sophia geschrieben. In der Litanei heisst es: Peccatores te rogamus audi nos . . ut famulum tuum Hermannum in tua misericordia confidentem confortare et regere digneris te r. a. n und weiterhin: Rege $\overline{qs}$ domine famulum tuum Hermannum et interceden-

tibus omnibus sanctis tuis gratiae tuae in eo dona multiplica ut ab omnibus liber offensis et temporalibus non destituatur auxiliis et sempiternis gaudeat institutis. — Im 17. Jahrhundert befand sich die Handschrift im Kloster Weingarten. Für ihre Schicksale mag die Eintragung von Belang sein. a. d. XVI (oder XV) Kal. Jan. M° CCC° LXIII° obiit Jutta d' S(D?)ingalsten(?)

Litteratur[1]: Janitschek. a. a. O. S. 137 ff. — Kugler, kleine Schriften. I, S. 69—76.

Abbildungen: Waagen, Handbuch d. deutschen und niederl. Malerschulen. S. 20 ff: Init. S. (Ps. 68), Monatsbild: Januar, Landgraf Hermann und Sophia. — Frognal Dibdin, a bibliographical, antiquarian and picturesque tour in France and Germany. London 1821. III zu S. 159: Dreieinigkeit. — Kugler, a. a. O. S. 70: Monatsbild für Januar und Paulus; S. (Ps. 68). S. 72; Kreuzigung S. 73; Hermann u. Sophia S. 74. — Woltmann u. Wörmann, Gesch. d. Malerei. I, S. 279. Septemberseite des Kalendars. — Janitschek, a. a. O. S. 137. Init. S. (Ps. 68); Kalenderseite Juli. S. 139; Paradiesesbild zu S. 140. — Lübcke. Gesch. d. deutschen Kunst, Stuttgart 1890. Kreuzigung (nach Kugler) S. 298; S. (Ps. 68). S. 293; Paradiesesbild (nach Phot.) S. 299.

II. Cividale. Museum. Sog. „Psalterium der hl. Elisabeth". Pgm. 344 p. 17,3 × 23,5 cm.

Alter Einband: Vorderdeckel: Randstreif mit silbernen Ornamenten auf dunkelblauem Grund, darin 6 Kreise mit gravierten Darstellungen: oben Lamm Gottes mit der Kreuzesfahne, unten Ecclesia mit Mitra, Scepter und Kelch, r. und l. die 4 Evangelistensymbole. In der Mitte Kreuzigung in Holz geschnitzt, auf vergoldetem Silber: Christus bärtig mit dem Lendenschurz bekleidet ist mit 4 Nägeln an das Kreuz geheftet, die Augen sind im Tode geschlossen. Ueber dem Querbalken kommen 2 Engel kopfüber senkrecht herabgeschwebt, mit einer Hand ein Gefäss zum Auffangen des Blutes unter jede Hand Christi haltend, mit der andern

---

[1] Die Angaben über Litteratur und Abbildungen erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Viele Erwähnungen einzelner Bilder u. s. w. werden im Laufe der Untersuchungen berührt. Hier sei nur das Wichtigste genannt.

ein Rauchfass schwingend. Ueber dem Haupte Christi schwebt die Taube, zuoberst ragt die Hand Gottes aus Wolken. Unter dem Kreuze steht l. Maria, die Rechte an die Brust, die Linke an die Wange legend, r. Johannes, die Rechte vor der Brust, in der Linken ein Buch. Am Fusse des Kreuzes kniet l. die Ecclesia, gekrönt, die Kreuzfahne über die Schulter legend, mit beiden Händen einen Kelch zum Auffangen des Bluts unter Christi Füsse haltend; r. vom Kreuze steht abgewandt mit verbundenen Augen die Synagoge, in der Rechten die gesenkte Fahne, in der Linken das Vorderteil eines Opfertiers. Ferner unterhalb Mariae, bezw. Johannis dem Rande zugewandt der geflügelte Löwe, bezw. Stier und oben zwischen den herabschwebenden Engeln und dem Kreuze auf dem oberen Bildrande aufstehend ein Mensch mit Adlerkopf und ein Engel mit aufgeschlagenem Buch. Die Randumschrift lautet: Pater. Filius. Sps. scs. Mathes. Gabrigel. Johannes. Synagoga. Marcus. Eclesia. S. Lucas. Maria. Michahel. Johannes. — Der Rückdeckel ist ähnlich dem Vorderdeckel, in den Kreisen der Einfassung: Löwe, Adler und drachenartige Tiere. Die Holzschnitzerei bildet innerhalb eines losen Rankenbandes ein Feld mit einem Kampf zwischen Löwe und Drache.

Litteratur: Westwood, Fict. ivories. S. 380. Linas in der Revue de l'art chrétien. 1885. S. 213. P. Weber, geistl. Schauspiel und kirchl. Kunst. S. 126. 128.

Abbildungen: Gori, Thesaurus veterum diptychorum III, Tf. 16. — Jahrbuch der K. K. Centr.-Komm. II 1857, S. 248. — Eitelberger, kunsthist. Schriften III, S. 354. — Rückdeckel ebenda S. 356.

Die Schnitzerei steht ausser aller stilistischer Verwandtschaft mit den Malereien der Handschrift. Es ist darum anzunehmen, dass entweder der Einband ursprünglich, aber die Schnitzerei älter ist als der Einband oder dass der Einband anderweitig hinzugefügt ist.

Bilderschmuck der Handschrift:

p. 2—13. Kalendar mit Bildern des Tierkreises, der Monatsbeschäftigungen und 24 biblischer oder legendarischer Scenen mit Bezug auf die Feste: 1. Steinigung Stephani. 2. Martyrium des hl. Sebastian. 3. Martyrium der hl. Agatha. 4. Schlüsselübergabe an Petrus. 5. Kreuztragung. 6. Kreuzigung. 7. Christus als Gärtner. 8. Unglaube des Thomas. 9. Philippus, Jacobus minor und

die hl. Walpurgis. 10. Martyrium des Johannes Evang. 11. Kreuzigung Petri. 12. Enthauptung Pauli. 13. Die hl. Margaretha überwindet den Drachen. 14. Enthauptung Jacobi. 15. Martyrium des hl. Laurentius. 16. Schindung Bartholomaei. 17. Einzug des Kaisers Heraclius mit dem Kreuz. 18. Erzengel Michael den Drachen tötend. 19. Martyrium des hl. Dionysius. 20. Tod des hl. Severus. 21. Der hl. Martin seinen Mantel teilend. 22. Kreuzigung Andreae. 23. Der hl. Nicolaus und die 3 auferweckten Jünglinge. 24. Geburt Christi.

p. 16. 17. 20. 21. 24. 25. Quergeteilte Bildseiten, neben jedem Bilde ein Brustbild mit einem auf des Bild bezügl. Verse. p. 16. Schreibender Evangelist und Verkündigung Mariae. (Amos 9, 13). — Geburt und Verkündigung an die Hirten (Isaias 9, 6). p. 17. Anbetung der Könige. (David, Ps. 71, 10). — Taufe (David, nach Ps. 68, 2). p. 20. Einzug (Zacharias 9, 9). — Abendmahl (Joel 2, 26). — p. 21. Kreuzabnahme (Joh. 19, 37). — Grablegung (Isaias 11, 10). — p. 22. Trauer am Grabe („Mulieres sedentes ad mon. lam. fl. d.“) — Höllenfahrt (Osea. 13, 14). — p. 25. Himmelfahrt („Abacuc. Elevatus est sol. et luna stetit in ordine suo“). — Pfingstbild (Salomon. Sap. I, 7).

p. 28. gs. B. (Ps. 1). — p. 67. D. (Ps. 26) mit Blindenheilung. — p. 91. D. (Ps. 38) Hiob, sein Weib und seine Freunde. — p. 116. gs. Thronende Madonna nebst David und Salomon. — p. 117. Q. (Ps. 51). — p. 119. D. (Ps. 52). — p. 143. Erscheinung Christi am See Tiberias. S. (Ps. 68). — p. 173 Aussendung und Beraubung Josephs. E. (Ps. 80). — p. 199. C. (Ps. 97). — p. 204. Quergeteiltes Vollbild, oben Christus und die grosse Sünderin, unten Zöllner und Pharisäer. — p. 205. D. (Ps. 101). — p. 232. gs. oben Krönung, unten Tod Mariae. — p. 233. D. (Ps. 109). — p. 238. gs. oben Juden leihen Geld von den Aegyptern, unten Untergang der Aegypter im roten Meere — p. 239. 7 Scenen, teils in I (Ps. 113), teils neben dem Text. Gott spricht zu Moses und Aaron. Pharao und die Frösche. Pharao und die Heuschrecken. Vier Juden als Handwerker arbeitend. — p. 262 gs. oben Maria und Martha vor Christus, unten Auferweckung des Lazarus. — p. 263. A. (Ps. 119). — p. 276 gs. oben: Gefangene Juden vor Nebucadnezar, unten: Trauernde Juden in Babylon. — p. 277. (Ps. 136). — p. 295. David und

seine Musikanten; am Schluss des Psalters. — p. 313. Drei Männer im feurigen Ofen, vor dem bzgl. Canticum. — p. 315. Taufe des hl. Augustinus vor dem Tedeum. — p. 318 gs. Jüngstes Gericht, vor der vespera defunctorum. — p. 327. Disputation des hl. Silvester mit den Pharisäern; vor dem Symbolum. — p. 332 gs. Dreieinigkeit mit den knieenden Gestalten des Landgrafen und der Landgräfin. Ueberschrift: Hic pater et natus. hic est et spiritus almus. — p. 333. Beginn der Litanei. Der Text derselben von einem Streifen Figuren umgeben: p. 333. „Mater et ancilla rogo sume precamina digna". Christus thronend zwischen Maria und dem Täufer, 2 Cherubim, 3 Erzengel. — p. 334. „Personae tales dicuntur iudiciales". 12 Apostel. — p. 335. „Martyrium subiere polum. meruere cruore." 12 Märtyrer. — p. 336. „Hi sine martyrio. solvunt preconia Christo". 12 Heilige. — p. 337. „Laudat virginea te presens Christe corea". 12 Jungfrauen. — p. 338. „Celi maiestas hic infernique potestas". Kampf der Engel mit dem Drachen und Teufeln. — p. 339. „Agne dei miseris miserere petentibus istis". Lamm Gottes zwischen 2 Engeln mit den Leidenswerkzeugen, das Landgrafenpaar und 7 Gestalten anbetend. — p. 341. Canticum Sanctae Mariae. M mit Heimsuchung. — p. 342. Darbringung im Tempel zum Cant. Symeonis. — p. 343. gs., quergeteilt; oben: „Contemplativa vita. Ista vacans lustrat et mystica munera gustat. Activa vita. Pascere ieiunos solet haec vestireque nudos"; unten: Papst Gregor und Apostel Petrus.

Provenienz: Die Handschrift wurde, wie aus den Bildern zur Litanei hervorgeht, für den Landgrafen Hermann und seine Gemahlin Sophie gearbeitet. Auf dem Kirchenmodell, welches beide halten, die moderne Aufschrift: Renhersburdin. Alt erscheinen die Personennamen, ausser Hermann und Sophia: Lucarth und Hildegund. Auf wen beziehen sie sich?

Die Handschrift muss sich im Besitze der Landgräfin oder eines anderen weiblichen Mitgliedes des Hauses befunden haben. Darauf weisen die auf p. 14, 15, 16 eingetragenen, etwa gleichzeitigen Gebete. Aufschluss geben folgende Stellen: Diet gebet sal man spreche nach deme errin agnus dei . . . Obsecro te piissima virgo Maria . . . ut michi famule tue impetres a dilecto filio tuo graciam spiritus sancti qui bene disponat per omnia mentem meam . . .

(I)n presencia corporis et sanguinis tui domine Jesu Christe commendo famulum tuum Hermannum ut per virtutem sanctae crucis et per misterium incarnationis . . . eundem . . . servum tuum Hermannum quamvis multis criminibus et peccatis irretitum, tamen a te creatum et precioso sanguine tuo redemptum et in te sperantem ab omnibus malis hodie et omni tempore tuearis, defendas ac liberes a dominatu ac insidiis et captione et vinculis et laqueis et telis et iaculis armis sagittis et potestate omnium inimicorum suorum visibilium et invisibilium nec non veneficiis, ab omni pestifero cibo et potu, dolore et angustia, passione et morbo et verecundia et confusione scandalis et periculis ignis et aquae viciis et peccatis ab omni lapsu casu ruina laesione et incommodo et impedimento anime et corporis et a morte subitanea eum liberare digneris et haec omnia mala procul ab eo repelle per hoc sanctum misterium passionis tuae et redemptionis nostrae cui illum servandum committo fiducialiter sperans per hoc eum posse salvari. Ergo . . . me quoque peccatricem exaudi pro servo tuo Hermanno . . .

Sancte pater et protector noster egregie Christi martir Thoma multis virtutum insigniis decorate ego paupercula et peccatrix misericordiam tuam supplex exoro . . .

Suscipere dignare domine deus omnipotens hos psalmos tuo nomini consecratos quos ego indigna et peccatrix decantare cupio in honore nominis tui . . . . pro me misera peccatrice seu pro pontifice nostro et omni congregacione illi commissa sive pro cunctis consanguineis meis nec non pro omnibus elemosinas aut alia bona nobis impendentibus vel pro amicis et inimicis meis. nec non et pro eo qui hoc scripsit nec non pro illis qui in me habent fiduciam . . . .

Ob die Betende die hl. Elisabeth, die Schwiegertochter des Landgrafen ist? Es fehlt an jeder Andeutung des Verhältnisses der Betenden zum Landgrafen. Jedenfalls war die Handschrift später im Besitz der Heiligen, dass sie ursprünglich für sie bestimmt war, kann bezweifelt werden, da Elisabeth, 1207 geboren, seit 1211 auf der Wartburg, beim Tode des Landgrafen (1217) erst 10 Jahre alt war. Dass sie später im Besitz der Handschrift war, beweist die Eintragung auf p. 3 von einer Hand des 13. Jahrhunderts: Sanctae Elisabeth Lantgravii Ducis Turringiae coniugis

munus . . . . Unzweifelhaft schenkte sie die Handschrift ihrem Oheim dem Patriarchen Berthold (V) von Aquileia. So gelangte die Handschrift in das Kapitelarchiv und von da aus in das Museum zu Cividale.

Ueber die Entstehungszeit von I und II lässt sich nicht mehr sagen, als dass sie vor 1217 dem Todesjahre des Landgrafen gearbeitet sein müssen. Der Landgraf war zweimal verheiratet, beide Frauen hiessen Sophie, die erste (von Sommerschenburg) † 1195, die zweite (von Baiern) † 1232. I dürfte wegen der Anbringung der Brustbilder des ungarischen Königspaares bis nach 1211, dem Jahre der Verlobung der Elisabeth, herabgerückt werden müssen (vgl. Janitschek a. a. O. S. 138 Anm.). Zur Erklärung der Anbringung der Bilder des böhmischen Königspaares genügt der Hinweis auf dessen politische und verwandtschaftliche Beziehungen zum Landgrafen Hermann; der König von Böhmen war ein Vetter des Landgrafen.

Litteratur: de Rubeis, Monumenta ecclesiae Aquileiensis. S. 683. — Eitelberger, im Jahrbuch der K. K. Centr.-Komm. II 1857 S. 248—252. und Kunsthist. Schriften. III, S. 353—361.

Abbild.: Dreieinigkeit bei Eitelberger a. a. O. S. 250, bezw. 358.

III. Wolfenbüttel. Herzogl. Bibl. Ms. Helmst. 568 (521). Psalterium.

Pgm. 154 fol. $23^1/_2 \times 16$ cm. Blatt 18 und 148 doppelt gezählt. Alter Einband mit sehr zerstörten Seidenstickereien.

Fol. 1^b—5^a. Kalendar mit Tierkreis- und Monatsbildern, sowie Apostelgestalten. (April—Juni fehlen). — fol. 6^b gs. Stammbaum Christi. — fol. 7^a gs. Geburt und Verkündigung an die Hirten. — fol. 8^b gs. Kreuzigung mit Ecclesia und Synagoge, Abel und Melchisedek, Opferung Isaaks, Erhöhung der Schlange, Bestreichen der Thürpfosten mit Blut und Traube von Escol. — fol 9^a gs. Paradiesesbild. — fol. 10^b gs. B. — fol. 29^a gs. Taufe. — fol. 30^a D. (Ps. 26.) — fol. 42^b gs. Verklärung. — fol. 43^a D. (Ps. 38). — fol. 54^b gs. Christus und die grosse Sünderin. — fol. 55^a Q. (Ps. 51). — fol. 55^b D. (Ps. 52). — fol. 67^a S. (Ps. 68). — fol. 80^b gs. Einzug. — fol. 81^a E. (Ps. 80). — fol. 93^b C. (Ps. 97). — fol. 95^b gs. Himmelfahrt. — fol. 96^a (D. Ps. 101). — fol. 108^b gs. Pfingstbild. — fol. 109^a D. (Ps. 109). — 136^a C. (Be-

ginn der Cantica). — fol. 146[a] f. Fides catholica. — fol. 148[a] ff. Litanei. — fol. 149[b] gs. Jüngstes Gericht. — fol. 150[a] Beginn der Vesperae defunctorum.

Provenienz: Aus dem Kloster Wöltingerode bei Goslar. Im Kalendar folgende Eintragungen:

a. d. IX Kal. Febr.: obiit Guta amantissima mater mea.
a. d. III Non. Mart. obiit Otilia precordialissima soror mea.
Non. Dec.: obiit Lutolfus pater meus.

O. v. Heinemann äussert die Vermutung, dass diese Personen und damit die Schreiberin dem Geschlechte der Grafen von Wöltingerode, die das Kloster gestiftet haben, und bei denen der Name Ludolf oft vorkommt, angehören, und bemerkt noch, dass sie im Necrologium Wöltingerod. (Cod. Helmst. 537) nicht erwähnt werden. Die Eintragungen dürften sich jedenfalls nur auf die Besitzerin, nicht die Schreiberin beziehen. Die Entstehung gerade in Wöltingerode wird dadurch unwahrscheinlich gemacht, dass die verschiedenen aus W. stammenden Handschriften unserer Gruppe (III. VIII.) Vertreter zweier innerhalb der Gruppe bestehender Richtungen, also schwerlich an einem Punkte entstanden sind.

Litteratur: v. Heinemann, die Handschriften der Herz. Bibl. zu Wolfenb. II, S. 10 ff. — Schönemann, 100 Merkwürdigkeiten der Herz. Bibl. zu Wolfenb. (Hannover 1849). S. 48 ff. Janitschek, a. a. O. S. 145.

Abbildungen: Initiale B bei v. Heinemann, a. a. O.

IIIa.[1] Magdeburg, Bibliothek des Pädagogiums zum Kloster Unserer Lieben Frauen.

Psalterium. Pgm. 135 Blatt (unfoliiert). 19×27 cm. Einband von 1578. — Kalendarium mit Tierkreis und Monatsbildern. — Gs. Initiale B. (Ps. 1). — D. (Ps. 38). — S. (Ps. 68). — C. (Ps. 97). D. (Ps. 101). — D. (Ps. 109). — Cantica. — Litanei. — Officium defunctorum. — Die Hs. weist im Text beträchtliche Lücken auf, so fehlen die für die Ausstattung wichtigen Psalmen 26. 51. 52. 80.

Provenienz: Aus dem Kalendarium, in dem viele Eintragungen ausradiert, und der Litanei scheint nichts zu ersehen. Das

[1] Die Hs. wurde mir erst während der Drucklegung bekannt und konnte deshalb nur unter dieser Zusatznummer aufgenommen werden.

Kalendarium scheint älter als der Psalter. Auf dem Gewande König Davids neben der Initiale B die gefälschte Inschrift: Aō dn̄i 1026.

Litteratur: Knaut, die Hss. und ältesten Drucke der Klosterbibliothek. S. 37 f. Nr. 1.

Abbildungen: —

IV. Hamburg. Stadtbibl. In Scrinio 85

Psalterium. Pgm. 177 fol. 15,5 × 21,5 cm. 1^b—7^a Kalendar mit Tierkreisbildern. — fol. 7^b gs. Verkündigung. — fol. 8^a gs. Geburt. — fol. 9^a gs. Darbringung. — fol. 10^a gs. Thronende Madonna nebst anbetenden Königen. — fol. 11^b gs. Hochzeit zu Kana. — fol. 12^a gs. Taufe. — fol. 12^b gs. Abendmahl. — fol. 13^b gs. Grablegung. — fol. 14^b gs. Himmelfahrt. — fol. 15^a gs. Kreuzigung. — fol. 15^b gs. B. — fol. 35^b gs. D. (Ps. 26). — fol. 47^b gs. D. (Ps. 38). — fol. 59^a gs. Auferstehung. — fol. 59^b gs. Q. (Ps. 51). — fol. 60^b gs. D. (Ps. 52.) — fol. 73^a gs. S. (Ps. 68). — fol. 88^a gs. E. (Ps. 80). — fol. 102^a gs. C. (Ps. 97). — fol. 105^a gs. Maiestas domini. — fol. 105^b gs. D. (Ps. 101). — fol. 118^b gs. D. (Ps. 109). — fol. 154^b gs. Thronende Madonna. — fol. 155^a D. (Officium Mariae). — fol. 174^b ff. Litanei.

Provenienz: Ex bibliotheca Uffenbachiana. (20).[1] — Bleistiftnotiz: Circa 1225 scriptum auctore J. —

Litteratur: Waagen, Handbuch d. deutschen u. niederl. Malersch. I, S. 20. „wohl aus den Rheinlanden". — Lamprecht, Initial-Ornamentik Nr. 111, u. Bonner Jahrb. 1882. Heft 74 S. 137. Handschrift 103. — Müller, H. A. Bilderhandschriften der Stadtbibl. zu H. in den Mitt. d. K. K. Centr.-Komm XI. 1866. S. CXIII f. „um 1200 wegen der Initialen", die Müller an das S (Ps. 68) in I erinnern.

Abbildungen: Abendmahl, Müller, a. a. O.

V. Breslau, Kgl. und Univ.-Bibl.

Psalterium nocturnum. Cod. mebr. mut. I. F. 440. — Pgm. 158 fol. etwa 22×30,5 cm.

Gs. Bilder: fol. 1^b Stammbaum Christi. — fol. 2^a Verkün-

[1] Bibliotheca Uffenbachiana Mssta seu catalogus et recensio mssto-rum codicum qui in bibliotheca Zachariae Conradi ab Uffenbach Traiecti ad Moenum adservantur. Halae Hermundurorum. 1720. vgl. Pars Quarta p. 4. Vol VI et VII 4^t.

digung. — fol. 3 b Geburt. — fol. 4 a Verkündigung an die Hirten. — fol. 5 b Darbringung. — fol. 6 a Anbetung der Könige. — fol. 7 b Taufe. — fol. 8 a Versuchung. —

Fol. 9 a B. — Fol. 29 a gs. Verklärung. — fol. 29 b D. (Ps. 26). — fol. 42 b gs. Einzug. — fol. 43 a D. (Ps. 38). — fol. 54 a Q. (Ps. 51). — fol. 55 a gs. Geisselung. — fol. 55 b D. (Ps. 52). — fol. 68 a gs. Kreuzigung. — fol. 68 b S. (Ps. 68). — fol. 83 b gs. Höllenfahrt. — fol. 84 a E. (Ps. 80). — fol. 98 a gs. Frauen am Grabe. — fol. 98 b C. (Ps. 97). — fol. 100 a D. (Ps. 101). — fol. 113 a gs. Himmelfahrt. — fol. 113 b D. (Ps. 109). — fol. 154 b gs. Maiestas domini. — fol. 155 a ff. Litanei. — fol. 157 a Jüngstes Gericht. — fol. 157 b Vespera defunctorum. — Unvollständig. — Vor fol. 100 ist ein Bild ausgerissen, vielleicht auch vor fol. 54.

Provenienz: Exlibris: Aus der Bibliothek des Jungfrauen-Stifts zu Trebnitz. — In der Litanei wird die hl. Kunigunde genannt (canonisiert 1200). —

Litteratur: Alwin Schultz, Urkundl. Gesch. der Breslauer Malerinnung. Breslau. 1866. S. 183. — ds. Schlesiens Kunstleben im 13. und 14. Jahrhundert. Verfasst im Namen des Vereins für Geschichte der bildenden Künste zu Breslau. Breslau 1870. S. 9. — Janitschek, S. 146.

Abbildungen: Schultz, Kunstleben, Tfl. I u. II: Höllenfahrt und B.

V a. Ebenda. Graduale Cisterciense. I. F. 414. Pgm. 128 fol.; etwa 28×40,5 cm.

Zahlreiche Initialen.

Provenienz: Exlibris: Aus der Bibliothek des Klosters Leubus. Alte Eintragung (wohl aber nicht vom Schreiber der Handschrift): Liber sancte Marie virginis in Lubens.

Litteratur: Alwin Schultz, Schlesiens Kunstleben. S. 9.

Abbildungen: A bei Schultz, a. a. O. Tfl. III.

VI. Donaueschingen, Fürstl. Bibl. Nr. 309. Psalterium. Pgm. 195 fol. 17,4×24,6. cm. Gotischer Einband mit dem Grfl. Werdenbergschen Wappen auf den Deckelschliessen. fol. 1 b — 7 a Kalendar mit Tierkreis- und Monatsbildern. — fol. 7 b — 52 a verschiedene Eintragungen, fol. 52 b Beginn des Psalters. fol. 185 b ff. Litanei. — fol. 193 a ff. Gebete saec. XIV.

Bildschmuck: 8[b] gs. Geburt Mariae, 9[a] gs. Thronende Madonna, beide unvollendet, wie die Bemerkung auf dem oberen Rande besagt: Impfem̄ isti' picture rogat perficiendam. Augenscheinlich eine Entschuldigung des Malers. Fälschlich hielt man diese Blätter für übermalt, worauf sich die Bemerkung Janitscheks (S. 133) bezieht: „die Vollbilder sind von ganz roher Hand übermalt worden." — Gs. Bilder: fol. 10[b] Christophorus. — fol. 19[b] Petrus. — 20[b] Andreas? — 21[b] Jacobus? — 22[b] Johannes Evang.? — 23[b] 24[b] 25[b] 26[b] 27[b] 28[b] 29[b] je ein Apostel (?), 30[b] Segnender Heiliger in Alba und Paenula ohne Mitra, aber mit Manipel und Buch. — 31[a] Weibliche Heilige mit Schwert und Palme. — 32[b] Apostel? — 33[b] Brustbild Mariae. — 34[a] Brustbild Christi. — 35[b] Apostel? — 36[b] 37[a] 38[b] 39[a] 40[b] 41[a] 42[b] 43[a] Quergeteilte Vollbilder: Verkündigung und Heimsuchung. — Geburt und Verkündigung an die Hirten; Anbetung der Könige. — Darbringung; Taufe. — Einzug; Kreuzigung. — Geisselung; Auferstehung. — Höllenfahrt; Himmelfahrt. — Pfingstbild; Tod und Krönung Mariae. — Auferstehung der Toten; Jüngstes Gericht. — fol. 45[a] gs. Kreuzigung. — fol. 47[b] gs. Geburt. — fol. 52[b] gs. B. — fol. 53[a] Zierseite. — fol. 72[a] D. mit Darbringung (Ps. 26). — fol. 84[a] D. mit Taufe (Ps. 38). — fol. 92[b] Q. mit drachentötendem Georg (Ps. 51). — fol. 94[a] D. (Ps. 52). — fol. 105[a] S. (Ps. 68). — fol. 118[a] E. (Ps. 80). — fol. 130[a] C. (Ps. 97). — fol. 132[a] D. (Ps. 101). — fol. 143[b] D. (Ps. 109). — fol. 176[a] C. (Beginn der Cantica). — fol. 185[b] gs. Christus zwischen Maria und dem Täufer, oben und unten je Engelshalbfiguren. — fol. 186[a] — 192[a] Litanei. Schrift in der Mitte umrahmt von 12 Brustbildern.

Die Malereien verteilen sich auf 3 Hände. Die erste (VI_1) malte die Bilder und Initialen von 10[b]—35[b] und 52[a] (?)—185[a], die zweite (VI_2) 45[a], 47[a], 52[a], welches wahrscheinlich schon von VI_1 begonnen ist; VI_3 endlich malte 1[b]—6[a], 36[b]—43[a], 185[b]—192[a] und begann 8[b] und 9[a]. Von den letztgenannten Blättern abgesehen heben sich die Malereien von VI_3 als geschlossene Gruppe heraus: Kalendar, Vollbildercyclus vor dem Psalteranfang und Litanei.

Provenienz: Die Handschrift kam anscheinend aus dem Grfl. Werdenbergschen Besitz in den der Fürsten Fürstenberg. Für Ort und Zeit der Entstehung geben Kalendar und Litanei einen

festen Anhalt, Nennung der hl. Elisabeth rückt diese Teile bis nach 1235 herunter; der doppelte Festtag für Godehard im Kalendar a. d. IV Non. Mai und a. d. III Non. Mai, sowie die Nennung von Berward und Godehard in der Litanei machen die Entstehung in oder bei Hildesheim wahrscheinlich. Kraus glaubte auffällig zahlreiche rheinische Heilige genannt zu finden und las irrtümlich für Berward: Bernhard. Er bemerkt: die Miniaturen verraten rheinländischen Stil, dazu stimmen die in der Allerheiligenlitanei aufgenommenen Kölner Heiligen (Kunibert, Heribert, Godehard Bernhard). — Ueber die Entstehung der Hauptbestandteile der Handschrift ist nichts festzustellen.

Litteratur: Janitschek, S. 133: „Probe des Durchschnittszustandes der süddeutschen Buchmalerei vom Ende des 12. Jahrhunderts"! — F. X. Kraus, Kunstdenkm. des Grossh. Baden II. S. 21 ff.

Abbildungen: bei Kraus, Tf. IV—VI: fol. 36^b, 37^a, 38^b, 39^a, 42^b, 43^a, 191^b.

VII. Berlin. Kgl. Kupferstichkabinet. Hamilton-Erwerbung. 545.

Psalterium. Pgm. 150 fol. etwa 17×25 cm. fol. 3^b—9^a Kalendar mit Tierkreis- und Monatsbildern, sowie Apostelgestalten. Verbunden, jetzige Folge der Monate. I—III, VI—VII, IV—V, X—XI, VIII—IX, XII.

Fol. 9^b gs. Sündenfall. — fol. 10^a Zierseite. — fol. 27^b gs. Darbringung. — fol. 28^a D. (Ps. 26). — fol. 39^b Taufe. — fol. 40^a D. (Ps. 38). — fol. 50^b gs. Geisselung. — fol. 51^a Q. (Ps., 51). — fol. 51^b D. (Ps. 52). — fol. 62^b gs. Kreuzigung. — fol. 63^a S. (Ps. 68). — fol. 76^b gs. Höllenfahrt. — fol. 77^a E. (Ps. 80). — fol. 90^a C. (Ps. 97). — fol. 91^b gs. Auferstehung. — fol. 92^a D. (Ps. 101). — fol. 103^b gs. Maiestas domini. — fol. 104^a D. (Ps. 109.) — fol. 129^b ff. Cantica. — fol. 140^b ff. Litanei. — fol. 149^b verschiedene Eintragungen, darunter Monatsverse. — Vor fol. 10 fehlt ein Blatt, welches das Initial zu Ps. 1 enthielt.

Provenienz: Aus der Sammlung des Herzogs von Hamilton. Sonst keine festen Anhaltspunkte. Genannt ist die hl. Kunigunde und im Kalendar a. d. VI Id. Mart. Translation des hl. Veit.

Litteratur: von Seidlitz, im Repert. für Kunstwissenschaft.

VI. 1883. S. 264 f. — Janitschek S. 133: „weist auf Süddeutschland und dürfte noch vor 1200 entstanden sein."

Abbildungen: Mai-Kalenderseite. Janitschek zu S. 134.

VIII. Wolfenbüttel. Herzogl. Bibl. Cod. Helmst. 562 (515). — Psalterium. Pgm. 147 fol. 24×17 cm.

Fol. 1^b—7^a Kalendar mit Tierkreis- und Monatsbildern, sowie Apostelgestalten.

Fol. 7^b gs. Verkündigung. — fol. 8^b gs. Vertreibung aus dem Paradiese. — fol. 9^b gs. B. mit Stammbaum Christi. — fol. 10^a Zierseite. — fol. 27^b D. (Ps. 26). — fol. 38^b D. (Ps. 38). — fol. 48^b Q. (Ps. 51). — fol. 49^a gs. Darbringung. — fol. 50^a D. (Ps. 52). — fol. 60^b gs. Taufe. — fol. 61^a S. (Ps. 68). — fol. 74^b gs. Geisselung. — fol. 75^a E. (Ps. 80). — fol. 87^b C. (Ps. 97). — 88^a gs. Kreuztragung. — fol. 90^b gs. Kreuzigung. — fol. 91^a D. (Ps. 101). — fol. 102^a D. (Ps. 109). — fol. 139^a—141^a Litanei, daneben Maria, Petrus, Stephanus ein Erzbischof, eine Heilige.

Provenienz: Aus dem Kloster Wöltingerode. — Genannt ist die hl. Kunigunde und a. d. VI Id. Mart. die Translatio des hl. Veit.

Litteratur: v. Heinemann, a. a. O. II, S. 8. — Schönemann, a. a. O. S. 39 f.

Abbildungen: —

IX. München. Kgl. Hof- und Staats-Bibl. Cod. lat. 23094 (cum picturis 84).

Psalterium cum canticis et officio defunctorum. Pgm. 155 fol. etwa 17,5×26,5 cm. Alter, jetzt schmuckloser Holzband.

Fol. 1^a—6^a Kalendar mit Tierkreis-, Monats- und Apostelbildern. — fol. 7^b gs. B., 8^a Zierseite. — fol. 26^a D. mit Verkündigung an die Hirten (Ps. 26). — fol. 37^b D. mit Taufe (Ps. 38). — fol. 38^a gs. Darbringung. — fol. 49^b gs. Geisselung. — fol. 50^a Q. mit Kreuzigung (Ps. 51). — fol. 50^b D. mit Dornenkrönung. (Ps. 52). — fol. 62^b gs. Kreuzigung. — fol. 63^a S. mit Höllenfahrt (Ps. 68). — fol. 77^b gs. Auferstehung. — fol. 78^a E. mit Christus als Gärtner (Ps. 80). — fol. 90^b C. mit 3 singenden Mönchen (Ps. 97). — 91^a gs. Himmelfahrt. — fol. 93^b gs. Pfingstbild. — fol. 94^a D. (Ps. 101) mit thronender Madonna. — fol. 106^b gs. Thronender Christus.

— fol. 107ª D. mit Krönung Mariae. (Ps. 109). — fol. 146ª—148ª Litanei, an der Seite Maria, ein Engel, Petrus, Paulus, Stephanus, Laurentius, 2 Bischöfe, 2 Frauen. — Die Januarkalenderseite fehlt.

Provenienz: Nach dem Catalogus codicum manuscriptorum Bibl. Regiae Monacensis von Halm und Meyer IV, 4 S. 54 aus der Pfälzischen Bibl. zu Mannheim, doch steht die Handschrift nicht unter den von dorther gekommenen. Eintragung auf fol. 1ª: Hoc manuscriptum membraneum, quod olim vere in vetere eaque instructissima ac plane regiis sumptibus adornata Bibliotheca Palatina fuit, a Rabbi quodam Hassiaco Francofurti ad Moenum pro triginta duobus aureis quondam ideo redemi, quoniam a multis litteraturae nobilioris Antistitibus imprimis v. ab illustri Dn. d. Caspare Alexandr., t. t. in Comitiis Ratisbonensibus Legato Brunsvigo-Luneburgico splendidissimo, postea vero Consiliario intimo atq. Pro-Cancllcario Guelferbytano vere fideli, sum edoctus, hanc venerandam Antiquitatem olim anxie quaeri curasse Alexandrum VII Pontificem Maximum cum Nuntius esset in Germania Apostolicus vocaretur Fabius Chisius non solum, sed Fridericum Wilhelmum Electorem Brandenburgicum Germaniae tum Achillem, ut et Augustum ducem Brunsvicensem et Luneburgensem . . . . ratorum Maecenatem; nuspiam autem (?) eam invenire potuisse. Et . . . . Viennam et Selstratius Romam hunc librum praesen . . . . iam pridem doesiderarunt quem ob defectum occasionis commodae ac tutae adhu . . . . non potui transmittere ego Jo Fridericus Hekelius mppa.

Soweit diese Eintragung verständlich ist, scheint aus ihr hervorzugehen, dass die Handschrift aus der Heidelberger Bibliothek stammt und noch vor der Versendung nach Rom verloren ging.

Aus dem Kalendar: a. d. V. Kal. Mart. adventus s. mauritii. — a. d. VI. Id. Mart. translatio sci. Viti.

Litteratur: Janitschek, a. a. O. S. 143: „süddeutscher Herkunft um 1250".

Abbildungen. —

X. Wien. K. K. Hofbibliothek. Cod. lat. 1834. Psalterium cum canticis et officio mortuorum. — Pgm. 133 fol. etwa 18× 26 cm.

Fol. 1ª—6ᵇ Kalendar mit Tierkreis- und Monatsbildern und Apostelgestalten. Fol. 7ᵇ gs. Verkündigung. — fol. 8ª gs. Geburt. —

fol. 9[b] gs. B. — fol. 10[a] Zierseite. — fol. 25[b] D mit Verkündigung an die Hirten (Ps. 26). — fol. 34[b] D mit Kindermord (Ps. 38). — fol. 44[a] Q mit Flucht nach Aegypten (Ps. 51). — fol. 44[a] D mit Christus als Knabe im Tempel (Ps. 52). — fol. 54[a] S. (Ps. 68). — fol. 67[a] E mit Abendmahl (Ps. 80). — fol. 78[a] C. (Ps. 97). mit einer Messe. — fol. 80[a] D mit Christus als Gärtner (Ps. 101). — fol. 90[b] D mit Krönung Mariae (Ps. 109). — fol. 91[e] gs. Maiestas domini. — fol. 126[a] ff. Litanei, daneben Maria, Stephanus, ein Erzbischof.

Provenienz: unbekannt. In der Litanei sind Godehard und Bernward genannt. Im Kalendar ad. V Kal. Mart. adventus s. Mauricii (rot); auch Mauritius-Festtag. Denis, Codices manuscripti theologici Bibliothecae Palatinae Vindobonensis, 1793, I. p. 77 f, hält für wahrscheinlich, dass die Handschrift für das St. Moritzkloster bei Hildesheim bestimmt war.

Litteratur: Waagen, Kunstdenkmäler in Wien, II, S. 13. „gegen 1300".

Abbildungen: —

XI. Wolfenbüttel. Herzogl. Bibl. Cod. Blankenburg. 147. Psalterium. Pgm. 133 fol. 18×24,5 cm.

Fol. 1[b]—4[a] Kalendar mit Tierkreisbildern und Apostelbrustbildern.

Fol. 5[b] gs. B mit harfespielendem David und Sündenfall. — fol. 6[a] Zierseite. — fol. 21[b] D mit Brustbild einer Heiligen (Ps. 26). — fol. 22[a] gs. Darbringung. — fol. 32[b] gs. Taufe. — fol. 33[a] D (Ps. 38) wie oben. — fol. 42[b] Q (Ps. 51) mit segnendem Bischof. — fol. 43[a] gs. Geisselung. — fol. 44[a] D (Ps. 52) mit Halbfigur. — fol. 53[b] S. (Ps. 68). — fol. 54[a] gs. Kreuztragung. — fol. 68[a] E (Ps. 80) wie oben. — fol. 78[b] C (Ps. 97) dgl. — fol. 79[a] gs. Auferstehung. — fol. 81[b] gs. Höllenfahrt. — fol. 82[a] D. mit hl. Laurentius (Ps. 101). — fol. 92[a] gs. Maiestas domini. — fol. 93[a] D mit Bischofshalbfigur. (Ps. 109). — 126[a] ff. Litanei.

Provenienz: Aus Blankenburg. Entstanden nach 1235, Franciscus, Wilhelm, Elisabeth sind genannt; ferner Bernward und Godehard.

Litteratur: Schönemann, a. a. O. II. S. 16 f. Nr. 175.

Abbildungen: —

XII. Köln. Stadt-Archiv, ohne Nummer. Psalterium. Pgm. 116 fol. 17×24 cm.

Fol. 1 [a]—6[b] Kalendar mit Tierkreisbildern und Apostelgestalten.

Fol. 7[b] gs. B. mit harfespielendem David. — fol. 8[a] Zierseite. — Initialen vor Ps. 26. 38. 51. 52. 68. 80. 97. 101. 109 und Officium Mariae.

Provenienz: Bleistifteintragung: „Aus einem Frauenkloster, wahrscheinlich aus einem von Steinfeld abhängigen; darauf deutet die Schrift und insbesondere die Erwähnung des hl. Potentinus in Kalendar und Litanei.“ Der betr. Heilige ist indessen in der Litanei nicht genannt und die Erwähnung im Kalendar will nichts besagen, da für jeden Tag ein Fest eingetragen ist und das betr. nicht hervorgehoben. Es fehlt an einer bezeichnenden Angabe; die Handschrift entstand nicht vor 1235, da die hl. Elisabeth genannt ist. Lamprecht glaubte sie zwischen 1313 und 1345 ansetzen zu müssen, da die Auferstehung auf den 27. März eingetragen ist, was indessen das ganze Mittelalter hindurch geschah. (Piper, Kalendar Karls d. Gr. S. 80, Beissel, Evangelienbuch Kaiser Ottos in Aachen. S. 18). — Nach L. stammt die Handschrift aus Corpus Christi in Köln. — Aus verschiedenen Eintragungen geht hervor, dass die Handschrift im Besitze einer Frau war; z. B. fol. 7[a] „pro me misera et peccatrice.“

Litteratur: Lamprecht, Initialornamentik, S. 32 Nr. 149. Bonner Jahrb. a. a. O. Nr. 141.

Abbildungen: Initiale E. Lamprecht, Initialorn. Tfl. 38 e.

XIII. München. National-Museum. Miniaturen Nr. 319—326. Perg. Psalterfragment. — 319—322 Kalendar mit Heiligengestalten mit Tierkreiszeichen. I-IV. IX-XII. 323[a] gs. Verkündigung. — 323[b] gs. Geburt. — 324[a] gs. Kreuzigung. — 324[b] gs. Thronender Christus. 325. D mit Halbfigur. 326. Q (Ps. 51) dgl. —

Provenienz: Aus dem Kloster Weingarten.

Litteratur: Katalog d. Bayer. Nat.-Mus. V., S. 50.

Abbildungen: —

XIV. Karlsruhe, Grossh. Bibl. Sammelband Nr. 410. —

15 [a]—16 [b] 4 Seiten eines Kalendars mit Heiligengestalten mit Tierkreiszeichen. I. II. XI. XII. —14 [b] gs. Kindermord. — 2 gs. Bilder, welche ehemals unter Hornplatten die Deckel der Handschrift schmückten: 18 [a]: Franziscus, den Vögeln predigend, Ornamente und Heilige. 17 [a] Katharina, Ornamente und Heilige.

Provenienz: Sammelband: Exlibris Fr. Dom. Haeberlin Ulmani. — Nach 1228.

Litteratur: — Abbildungen: —

XV. Einzelblätter.

1. Berlin. Kgl. Kupferstichkabinet. Nr. 636.
   gs. Geburt.
2. Hannover. Kestnermuseum.
   T mit Wurzel Jesse. — „Te igitur, clementissime pater, per Jesum Christum filium tuum dominum . . . .
3. München. National-Museum.
   Initiale T, darüber moyses coram universo israel elleabdaberim id est deut'nomi.
4. Nürnberg, German. Museum.
   Initiale L. Anfang des Buches Numeri.
5. Wolfenbüttel. Herzogl. Bibl. Cod. Helmst. 569 (522).
   2 eingeklebte Blätter, früher unter Hornplatten als Buchdeckel.
   a) Mittelfeld: Kreuzabnahme, rechts und links Ecclesia und Synagoge, oben Opferung Isaaks, unten Grablegung. Ecken: David mit dem Pelican. Erhöhung der Schlange. Maria. Johannes.
   b) Mittelfeld: Krönung Mariae, rechts und links ein Cherub, oben und unten die 5 klugen bezw. thörichten Jungfrauen.

Provenienz: Die Handschrift ($23\,^1/_2 \times 16$) stammt aus Wöltingerode (Missale mit Kalendar). Möglicherweise bildeten die beiden Blätter den Einband von VIII, das ebenfalls aus Wöltingerode stammt, wurden abgelöst und hier eingeklebt. Stilistisch völlig übereinstimmend mit VIII.

Litteratur: v. Heinemann, a. a. O.

Abbildungen: —

II.

Die Ausstattung der Handschriften.

Die soeben zusammengestellten Handschriften sind durchweg Prachthandschriften und zwar, V a und der Einzelblätter hier nicht zu gedenken, Psalterien. Letztere nehmen in der Geschichte der Miniaturmalerei vom Ende des 12. Jahrhunderts ab eine wesentlich veränderte Stellung ein. Sind einzelne auch in den vorhergehenden Jahrhunderten künstlerisch und kunstgeschichtlich wichtig, so treten sie doch hinsichtlich der Zahl und des Aufwandes, mit dem sie hergestellt sind, zurück gegen die prächtigen Evangeliare und Evangelistare. An letzteren kann bis zu dem gedachten Zeitpunkt fast ausschliesslich die Entwicklung der Miniaturmalerei verfolgt werden. Da tritt um 1200 eine fast plötzliche Wandlung ein, Prachtevangeliare werden nur noch selten hergestellt, es entstehen noch Werke, die sich denen der früheren Jahrhunderte gegetrost ebenbürtig nennen dürfen, aber sie stehen vereinzelt, wie Nachzügler. Die verschwenderische Pracht, die bisher auf sie verwandt wurde, wird nunmehr über die Psalterien ausgegossen, und zwar sind es Bücher für den Handgebrauch vornehmer Männer und Frauen, die nunmehr in Menge hergestellt werden und so zahlreich erhalten sind, dass sie, wie für frühere Zeiten die Evangeliare und dergleichen, die einzelnen Marksteine in der Entwicklung der Miniaturmalerei werden. Ihrer Bestimmung für den Handgebrauch hochgestellter Persönlichkeiten, die sich den Luxus eines bildgeschmückten Gebetbuchs leisten konnten, entspricht schon das Format. In unserer Gruppe ist es durchweg ein sehr bequem handliches, wenn wir von V absehen, das anscheinend schon ursprünglich für das Kloster Trebnitz bestimmt war.

Der Inhalt ist im wesentlichen immer derselbe, dem Psalter geht ein Kalendar vorauf, ihm folgen die Cantica, die Litanei und das eine oder andere Officium. Das Verfahren, welches bei

der Ausstattung eingeschlagen ist, unterscheidet sich wenig bei den einzelnen Handschriften. Getrennt zu betrachten sind der Schmuck des Kalendars und der folgenden Texte, unter denen die Litanei besondere Aufmerksamkeit verlangt.

Die Ausschmückung des Kalendars.

Das Kalendarium findet sich in den Handschriften I bis IV und VI_3 bis XIV; davon nehmen hinsichtlich der Ausstattung III^a, IV und VI_3 eine besondere Stellung ein, die übrigen folgen einem Schema, welches in unserer Handschriften-Gruppe ausgebildet worden und für sie durchaus bezeichnend ist. Dasselbe besteht darin, dass in einem einheitlich geschlossenen Rahmen der Kalendertext mit der Ueberschrift Kl (Kalendae), das Bild eines Apostels, eines der Tierkreiszeichen und einer der Monatsbeschäftigungen vereinigt werden. Abweichungen sind es, wenn in XIII und XIV der einheitliche Rahmen fehlt, in II an Stelle der Apostel je 2 auf die Feste des Monats bezügliche Scenen treten und die Bilder des Tierkreises in I, der Monatsbeschäftigungen in XI bis XIV ganz wegbleiben.

Die Art der Verteilung der verschiedenen Bestandteile auf die Bildfläche ist in der Hauptsache immer dieselbe. In zwei Spalten nebeneinander werden Text und Apostel untergebracht, darüber oder darunter die übrigen Stücke. Betrachten wir die verschiedenen Kalendare dieser Art näher. In I sind drei schlanke Säulen gemalt, welche auf einer mit Blattwerk geschmückten Basis ruhen und ein Blätterkapitäl sehr einfacher Art tragen. Die Mittelsäule überragt die seitlichen, auf ihr setzen zwei blaue Bogen an, welche nach rechts, bezw. links auf die anderen Säulen herabführen. Ein entsprechender Streifen zieht sich unter den drei Säulen hin. Den ganzen Aufbau umzieht ein schmaler goldener von einer roten Linie begleiteter Streif, welcher die Säulenkapitäle und Basen an der Ausladung nach der Aussenseite verhindert. Innerhalb dieses Rahmenaufbaues wird die linke Spalte immer vom Kalendertext, die rechte von einer Apostelgestalt eingenommen. Beide Spalten werden links tiefer, rechts höher abgeschnitten und die darüber bleibenden Bogenfelder mit den

reich verzierten Buchstaben Kl, bezw. den Monatsbildern angefüllt. In der rechten Spalte bildet ein Streif die Trennung, welcher in einigen Monaten den Namen des Apostels trägt.

Ganz ähnlich ist die Einteilung in III. Auch hier die drei Säulen, aber von gleicher Höhe, die Basen ohne Blattwerk, die Kapitäle nicht geradlinig umschlossen, sondern mit ausladendem Blattwerk. Ein einfacher Strich trennt die Bogenfelder ab, hier links höher, rechts tiefer, darin das Kl und das Tierkreisbild. Ueber den Aposteln ist noch ein Bogen eingezeichnet. Eigenartig ist Raum geschaffen für das Monatsbild: in der Mitte des unteren Bildrandes ist ein Kreis so angefügt, dass seine Einfassung in die Umrahmung der oberen Bildfläche übergeht. Ausserhalb derselben oben zwischen den Bogen setzt sich Blattwerk an.

Mit II kommen wir zur Betrachtung einfacherer Kalendare, denen die teilende Säulenstellung mangelt. Die Bildfläche ist gespalten, der kleinere Abschnitt der Schrift, der grössere immer zwei historischen Darstellungen überwiesen. Diese stehen auf den Rückseiten der Blätter, welche das Kalendarium aufnehmen, in zwei Kreisen übereinander, welche dreimal zur Acht (8) verbunden sind, auf den Vorderseiten in zwei Vierpässen; die Ecken, welche so in der rechteckigen Spalte leer bleiben würden, sind mit Blattwerk ausgefüllt. Ueber diesen zwei Spalten finden das Kl, das Monats- und das Tierkreisbild Platz, durch zwei kurze Säulen mit schwerer Basis und Blätterkapitäl getrennt, über denen sich ein dreifacher Rand (Farbe-, Goldstreif und rote Linie) in drei Bogen ausspannt, welcher sich dann rings um die Seite zieht.

Wieder um einen Grad einfacher ist der Kalenderschmuck in VII und VIII, welche unter sich übereinstimmen. Die Bildfläche ist ungleich gespalten, die rechte schmälere Spalte den Aposteln zugewiesen, über der Schrift stehen Kl und Tierkreisbild, über den Aposteln die Monatsbilder. Alles umzieht ein Goldband und eine rote Linie; den oberen Abschluss bildet über Kl und Tierkreisbild ein Flachgiebel, über dem Monatsbild ein Bogen.

In verwandter Art sind auch die Kalendare von IX, X und XII geschmückt. Hier umzieht ein farbiger Streif die einzelnen Bildfelder, der goldene, von der roten Linie begleitete Rand die ganze Bildseite. Der obere Abschluss ist in IX über beiden Spalten bogenförmig, in X und XII hufeisenförmig. Während IX und X

die in VII gefundene Lösung für die Anbringung von Kl, Monats- und Tierkreisbildern aufnehmen, unterdrückt XII die Monatsbilder und setzt Kl und Tierkreisbilder je unter einen Bogen. Die Bildung ist überhaupt in XII kümmerlicher, die Apostelspalte sehr schmal, das Kl steht auf Pergamentgrund und bedarf darum keiner Abtrennung gegen die Schriftspalte. In IX setzt sich zwischen den beiden Bogen oben, wo wir in III schon Blattwerk trafen, Architektur an, die sich in X auch zu Seiten der Bögen wiederholt.

Viel einfacher ist das Kalendar von XI ausgestattet, die Spaltenteilung wird benutzt, um in jeder Spalte den Text eines Monats anzubringen, ein Bogen umschliesst über jeder Spalte Kl und Tierkreisbild; für die Apostel endlich — es sind hier nur Brustbilder — wird durch Ansetzen eines Kreises unter jeder Spalte, ähnlich wie für die Monatsbilder in III, Raum gewonnen.

Nicht ganz so ärmlich, aber wegen ihrer eigenartigen Abwandlung des Schemas erst hier zu erwähnen, sind die Kalendare von XIII und XIV; sie erinnern sogar ein wenig an I und III, denn drei Säulen, aber mit kümmerlichen Basen und Kapitälen, welche zuweilen ganz fehlen, schaffen die Felder für Text und Apostelfiguren, die wieder auf Goldgrund innerhalb eines farbigen Rahmens stehen und in den Händen einen Kreis mit dem Tierkreisbilde tragen. Die beiden Bogenfelder über den Säulen nehmen nur die Buchstaben K und L und einige ornamentale Linien auf. Um die Bogen und an allen drei Säulen herab läuft ein farbiger Rand, der von den Farbenflächen durch einen Goldstreif geschieden wird. Der Rand zieht sich aber unten nicht mehr quer hinüber, schliesst also das Bild nicht ganz ein. Zwischen und neben den Bogen ragt immer ein Turm auf, der auf seiner Spitze eine Kugel und ein Kreuz trägt. In XIV finden sich phantastische Zerrbilder aus Tier- und Menschenformen, welche die Basen der Säulen zu tragen scheinen.

Von den einfacheren Kalendaren schliesst sich der in III[a] am engsten dem im Vorstehenden geschilderten Schema an. Die Einteilung erinnert an III, doch sind die Spalten nur aus goldenen von roten Linien begleiteten Leisten gebildet, denen durch Aufsetzen blauer und brauner Kapitäle ein säulenähnliches Aussehen gegeben ist, das niedrigere linke Bogenfeld zeigt inner-

halb eines grünen Bogens auf blauem Grunde das goldene Kl, das rechte innerhalb eines blauen (einmal grünen) Bogens auf Goldgrund das Monatsbild. In einem goldgefüllten grünen Kreise steht auf der rechten Leiste das Tierkreisbild. Ueber dem ganzen läuft ein durch die Bogen der Spalten überschnittener dachähnlicher architectonischer Aufsatz hin. — Viel einfacher ist das Kalendarium in IV. Die Seite wird von einer goldenen, rot umzeichneten Einfassung umzogen, welche oben zwei bis drei Bogen bildet, deren erster dem Kl Platz bietet. Die rechts aufsteigende Leiste erweitert sich zu einem Kreise, der das Tierkreisbild aufnimmt. In derselben Art ist der Kalender in VI_3 ausgestattet: drei auf Tieren ruhende Säulen mit Blattwerk-Basen und Kapitälen tragen ein rechteckiges Feld, in dem von Säule zu Säule geschlagene Bogen, welche von anderen überschnitten werden, mannigfaltige Felder bilden, in denen Blattwerk und die Buchstaben K A L E, bezw. N D A S angebracht sind. Die Bilder der Monatsbeschäftigungen und des Tierkreises werden in einem Kreise auf die links, bezw. rechts aufsteigenden Leisten aufgelegt.

Ich habe schon angedeutet, dass der Reichtum der Ausstattung der Kalendare unserer Handschriften ausser IV und VI_3 an sich und in der formellen Ausgestaltung für unsere Handschriften charakteristisch ist. Mir sind nur vier Kalendare bekannt geworden, welche sich mit unseren vergleichen liessen; aber alle sind sie wenigstens um einige Jahrzehnte später entstanden als I und II. Besonders wichtig ist das Maihinger Psalterium Lat. I. 2. 4°. 23. Drei ungleich weit gestellte Säulen bilden die Spalten für eine Prophetengestalt und den Kalendertext. Drei hufeisenförmige Bogen, die wieder in einem rechteckigen Rahmen stehen, nehmen das K, das L und das Tierkreisbild auf. Fratzenhafte Gestalten tragen wie in XIV die Basen der Säulen. Das Schema scheint dem unserer Handschriften verwandt, doch machen sich bei schärferem Zusehen Unterschiede bemerkbar; es fehlt der einheitliche Rahmen, die Propheten stehen links vom Schriftfeld und unmittelbar auf dem Pergamentgrund. Eine gewisse Aehnlichkeit mit XIV ist nicht zu verkennen; bei der Lückenhaftigkeit unseres Materials ist nicht zu beurteilen, ob eine Handschrift unserer Gruppe auf die Maihinger eingewirkt hat, wahrscheinlich ist es aber, dass die An-

regung zu dieser Kalenderausstattung von unserer Gruppe ausgegangen ist.

Das Letztere gilt auch von dem Psalterium Clm 3900 c. pict. 61, dessen Kalendar an Pracht alle unserer Gruppe übertrifft. Die Mitte der Seite nimmt hier der Kalendertext ein, an seiner linken Seite zieht sich ein breites Ornamentband hin, zur rechten steht in verhältnismässig schmalem Felde immer ein Heiliger (meist Apostel), die ganze Breite darüber nimmt ein Bildstreifen mit einer Scene aus dem Leben der hl. Katharina ein, unten setzt sich der Ornamentstreif fort, doch wird er an den Ecken durch Kreise mit den Tierkreis- und Monatsbildern unterbrochen. Die Gesamteinfassung bildet ein Schriftband, welches nur die beiden Eckkreise nicht mit umzieht.

Viel einfacher, aber den Beispielen unserer Gruppe näher stehend ist das Kalendar eines Psalters, den ich 1896 im Kunsthandel in München (bei Jacques Rosenthal) sah. Drei säulchenartige, turmähnlich bekrönte Leisten sind durch Bogen verbunden, die Spalte links nimmt den Text auf, die rechte die Apostelfigur, über der im Bogenfelde der Name steht. Ganz neu ist die Art der Anbringung des Tierkreisbildes: jeder Apostel steht auf einem halbkreisförmigen Bogen, unter dem das Zodiakalbild gemalt ist. Dieser Gedanke giebt dem Kalendar ein eigentümliches Gepräge, während es sonst den letzten unserer Gruppe, insonderheit XIII, recht ähnlich sieht. Da die Handschrift erst dem späten 13. Jahrhundert angehört, so kann man wohl in dem Kalenderschmuck Einfluss von unserer Gruppe sehen, wie denn auch die vorher beschriebenen, wenigstens der Anregung nach, von ihr aus bestimmt sein mögen. Bei einem letzten Kalendar, das hier besprochen werden muss, ist der Zusammenhang ein noch entfernterer, aber wohl doch noch vorhanden. Es handelt sich um ein Psalterium des Germanischen Museums (56,632). In seinem Kalendar wechseln immer eine Bild- und eine Textseite, die erste enthält unter Doppelbogen zwei Apostel, in den Bogenfeldern darüber je eine Engelshalbfigur, die andere immer den Text für zwei Monate.

Die Aehnlichkeit der zum Vergleich herangezogenen Kalendare mit den unsrigen war also meist nur eine geringe. Es tritt daher die Eigenart und Zusammengehörigkeit der letzteren um so mehr hervor. Eine allgemeine Frage bleibt hier noch zu be-

sprechen: warum sind gerade die gedachten Elemente zur Kalenderausstattung in unseren Handschriften herangezogen? Die Anbringung des Kl., der Bilder des Tierkreises und der Monatsbeschäftigung erklärt sich von selbst, für die Vermehrung des bildlichen Schmucks kamen zunächst Bilder aus dem Leben der im Kalender genannten Heiligen in Betracht, wie sie II bringt; die Bevorzugung der Apostel in den anderen Handschriften hat in deren Zwölfzahl ihren Grund, welche mit der der Monate übereinstimmt; der Gedanke deshalb Monate und Apostel in Beziehung zu setzen, war dem Mittelalter geläufig.[1] Die Zusammenstellung der Apostel und Tierkreisbilder findet sich öfter in der Sculptur, z. B. auf den ottonischen Elfenbeinkästen in Quedlindurg,[2] und München und Berlin.[3]

Die Ausstattung des Psalters und der liturgischen Anhänge.

Die Ausstattung geschieht — von der Litanei abgesehen — vermittelst eingeschalteter Bilder und der Initialen, welche ihrerseits z. T. wieder bildliche Darstellungen aufnehmen. Ueber Gegenstände und Verteilung der Bilder wird später gesprochen werden, hier seien nur ihre Formen charakterisiert. Bei weitem vorherrschend sind Vollbilder, d. h. Seiten, die ganz von einem oder mehreren, aber von einem einheitlichen Rahmen umschlossenen Darstellungen eingenommen sind, — ich zähle ihnen unbedenklich auch diejenigen zu, über oder unter denen der Schreiber, um mit dem Texte auszukommen, eine Zeile Text anbrachte. Kleinere im Texte stehende Bilder kommen nur in II vor, häufig sind, namentlich in den jüngeren Handschriften Initialbilder. Randillustrationen finden sich nicht. Die Form der ganzseitigen Bilder ist dem Format der Handschriften entsprechend gewöhnlich eine oblonge, so dass die Höhe die Breite etwa um die Hälfte überragt. Die Bilder sind durchweg auf Goldgrund gemalt und stehen gewönlich

---

[1] Vergl. Piper, Mythologie und Symbolik, I, 2. 291 ff.

[2] Abb. Steuerwaldt und Virgin, die mittelalterl. Kunstschätze im Zittergewölbe der Schlosskapelle zu Quedlinburg. Tfl. 29, 30.

[3] Abb. Kat. d. Bayer. Nat.-Mus. V. Tfl. VIII. Nr. 174—176 u. Bode-Tschudi, Bildw. d. christl. Epoche. Nr. 464. Tfl. 57.

in einem farbigen Rahmen,[1] um den sich ein schmälerer goldener Streif und eine rote Linie ziehen, wie wir es schon bei den Kalenderseiten kennen gelernt haben. Sehr betont zu werden verdient, dass dieser Rahmen fast nie ornamentiert ist; die wenigen Ausnahmen sind das Bild der Dreieinigkeit, eine Seite der Litanei in II und das Himmelfahrtsbild in V. Die Handschriften heben sich schon durch diese Aeusserlichkeit von fast allen zeitgenössischen ab, welche wenigstens in den Randecken meist eine Verzierung haben. Einigen Ersatz für diese Einfachheit der Fassung sucht der Künstler durch reiche Ausgestaltung der Bildformen zu erzielen; er biegt oder bricht gar zu diesem Zwecke den Bildrand, so oft es ihm beliebt. Es ist dies wieder ein Vorgehen, welches in diesem Umfange und in dieser Form keine Vorbilder hat und auch nicht nachgeahmt worden ist. Die Entstehung lässt sich dagegen leicht erklären. Ursprünglich stehen solche Ausbiegungen in Zusammenhang mit dem Bilde selbst und dienen zur Erleichterung der Anbringung einer Composition, welcher die Bildfläche zu eng wird. Etwas allgemein Gebräuchliches ist es ferner, die Ecken eines Bildes mit Kreisen oder Vierecken zu belegen, in denen kleinere Scenen oder Halbfiguren mit Bezug auf das Hauptbild Platz finden. In unseren Handschriften hat dasselbe Verhältnis statt, aber die reiche Ausgestaltung des Bildrahmens wird zur Regel und geschickt für die Composition ausgenutzt; endlich findet sie sich auch an Stellen, ohne von der Composition bedingt zu sein. Zu den beliebtesten Ausbiegungen gehören etwa folgende: Gern wird dem oberen Bildrande in der Mitte eine halbkreisförmige Ausbuchtung gegeben, so in I und II passend dazu verwendet, den gen Himmel fahrenden Christus weiter in die Höhe zu rücken. Solche mehr oder minder halbkreisförmige Ansätze werden dann wiederholt angebracht, um Brustbilder von Propheten u. a., welche den Vorgang des Bildes

[1] Der Rahmen ist in I, III-V meist einfarbig, vorzugsweise blau, in II ist eine Zusammensetzung aus zwei parallelen Streifen verschiedener Tönung beliebt; ab VI sind die Rahmen verschiedenfarbig gestückt, gewöhnlich die anstossenden Seiten verschieden, gegenüberliegende gleich gefärbt. So auch die Initialrahmen dieser Handschriften, doch auch schon oft in IV.

ankündigten, aufzunehmen. In anderen Bildern finden wir eine leichte Ausbiegung der Mitten der Seitenwände (z. B. Geisselung Christi, VII). Durch Vereinigung solcher verschiedener Biegungen und auch Brechungen wird der Gesamtumriss des Bildes ein sehr lebhafter; so z. B. bei der Kreuzigung VI_3. Die untere Schmalseite ist in der Mitte durch einen Halbkreis unterbrochen, die beiden Längsseiten zeigen einen weiten flachen Bogen in der Mitte, die beiden oberen Ecken sind halbkreisförmig gebildet und die Mitte der oberen Schmalseite ist in einen Spitzgiebel ausgezogen. Aehnlicher unruhiger Bildform ist das Geburtsbild ebenda. Besonders hervorgehoben sei hier noch die Einfügung zweier ganzer Kreise in den Bildrand bei der Kreuzigung in I und III: beide Male zur Aufnahme der Halbfiguren von Ecclesia und Synagoge.

Beachtet werden muss hier noch die Rolle, welche die Architectur auf vielen Bildern spielt. In denjenigen Scenen, welche sich der Künstler in oder vor einem Hause oder einer Stadt vorgehend denkt, bekrönt die Architectur gewöhnlich die Darstellung und greift dann oft den Bildrand an. Die Folge ist in vielen Fällen eine Mischung des Bildrandes mit architectonischen Bestandteilen, in manchen Fällen seine fast gänzliche Unterdrückung zu Gunsten eines phantastischen architectonischen Abschlusses.

Lernen wir somit die Architectur als einen Factor kennen, welcher die feste Bildumrahmung durchbricht, so gilt doch sonst von den Bildern, dass sie sich innerhalb des Rahmens halten, welcher ja so oft den Compositionen entsprechend seine Gestalt bekommen hat. Aber es ist durchaus nichts Ungewöhnliches, dass die Gestalten den Rand betreten, und oft genug ragt ein Engelsflügel, ein Spruchband, eine Fahne oder dgl. darüber hinaus; vereinzelt steht es aber da, wenn in II die Stifter oder in IV die Männer, welche den Leichnam Christi ins Grab legen, über den Bildrand hinaustreten.

Ueber die Bilder, welche nicht ganze Seiten füllen, ist nichts besonderes zu bemerken, es gilt das oben Gesagte, ebenso von den Bildern in Initialen. Bei ihnen vertritt die Initiale die Einrahmung, bemerkenswert ist aber, dass die grösseren Initialen selbst wieder in einer Fassung stehen, welche ganz der der Bilder gleich gebildet ist. An die Bilder im Kalendar von II, welche Scenen

aus dem Leben der Heiligen der Monate darstellten, sei wegen der eigenartigen Einfassung hier nochmals erinnert.

Der Ausstattung der Litanei muss hier noch besonders gedacht werden. Oft ist sie schmucklos, doch haben wir in unserer Gruppe sechs Beispiele reicher Ausstattung. In dieser Hinsicht steht wieder II obenan. Der Schmuck beginnt mit einem Vollbilde, dann folgen sieben ganz in Bilder umgestaltete Seiten. Der Text steht regelmässig in der Mitte, am Rand herum zieht sich ein vielfach gegliederter Bildstreifen, immer die im Text erwähnten Heiligen darstellend. Ganz ähnlich — und gewiss nicht ohne Zusammenhang mit II — in VI_3, zu Anfang ein Vollbild, dann dreizehn Seiten mit dem Text in der Mitte rings umgeben von einem vielgliedrigen Streifen von Brustbildern. — Schon wesentlich einfacher ist der Schmuck in I. Wieder zunächst ein Vollbild; auf den folgenden fünf Seiten sind dann aber durch drei von Bogen überspannte Säulen, ähnlich wie im Kalendar, zwei Spalten geschaffen; sie nehmen den Text auf, die teilweise architectonisch bekrönten Bogenfelder darüber eine Reihe von Brustbildern, von denen einige in Beziehung zum Texte stehen. — Die noch zu erwähnenden drei Litaneien sind wesentlich einfacher ausgestattet (VIII. IX. X.). Die Seiten sind gespalten, die linke Spalte dem Text, die rechte gerahmte und meist architectonisch bekrönte Heiligengestalten gewidmet; dem grösseren Format entsprechend ist die Bildspalte in IX nochmals quergeteilt. In VIII und IX nimmt der Schmuck je fünf, in X nur drei Seiten ein.

III.

Die Verteilung der Bilder und Initialen. Das Verhältnis der Bilder zum Text.

Fast alle erhaltenen und mir bekannt gewordenen Handschriften unserer Gruppe sind Psalterien. Es drängt sich die Frage auf:

Handschriften sich also etwas unter dem Einflusse der Richtung befänden, wie sie in Frankreich herrschte. Irrig ist diese Annahme, was I anbetrifft, die Reihenfolge der Darstellungen ist da eine vollkommen chronologische, eine Beziehung zum nebenstehenden Psalm, wie sie Goldschmidt für die französischen und davon abhängigen Handschriften selbst behauptet (a. a. O. S. 19 Anm.), nicht zu ersehen; anders steht es erst mit dem Dreieinigkeitsbilde vor der Litanei und dem Paradiesesbilde vor der Vespera defunctorum.

Etwas schwieriger liegt die Frage bei II. Zunächst ist hier ja ein ganzer Cyclus von Bildern aus dem Leben Christi dem Psalterium vorausgeschickt und damit die Mehrzahl der Scenen, welche in anderen Handschriften vor die Psalmen gestellt werden, vorweg genommen; — eine Erscheinung, der wir auch in III und IV begegnen: eine Wiederholung der vorangestellten Bilder findet nirgends statt. Somit war der Maler — bezw. der geistige Urheber des Bilderschmuckes — gezwungen, andere Scenen einzufügen, und dass er dieselben mit Bezugnahme auf den Text auswählte, ist nicht wohl zu bezweifeln. Indessen ist das Verhältnis zum Texte bei den einzelnen Bildern ein verschiedenes; am klarsten liegt es da, wo das Bild den historischen Vorgang darstellt, den der Psalm verherrlicht; so steht vor Ps. 113, dem Lobgesang auf den Auszug aus Aegypten, die ausführliche Schilderung einiger Vorgänge vor und bei dem Auszuge, vor Ps. 136 dem Klagelied der gefangenen Juden in Babylon das Bild der gefangenen und der trauernden Juden. Eine Ueberleitung zu Bildern, welche an die Worte des Psalms, nicht an einen bestimmten genannten Vorgang sich anschliessen, bildet die Illustration zu Ps. 80, wo das Bild aus der Jugendgeschichte Josephs nur in loserem Zusammenhange mit dem Texte steht, der freilich Joseph, Jacob und den Auszug aus Aegypten erwähnt. Die übrigen Bilder sind entweder durch den geistigen Inhalt des ganzen betr. Psalms oder durch irgend einen Satz desselben hervorgerufen. Ersterer Art ist das Bild vor Ps. 38, wo besonders die ersten Verse geeignet sind, die Geschichte Hiobs ins Gedächtnis zu rufen:

Dixi custodiam vias meas, ut non delinquam in lingua mea.

Posui ori meo custodiam, cum consisteret peccator adversum me.

Obmutui et humiliatus sum et silui a bonis et dolor meus renovatus est.

Aehnlich verhalten sich Bild und Text bei Ps. 101, wo wir die Bilder der Geschichte von der grossen Sünderin und vom Zöllner und Pharisäer haben. Ihr Flehen findet seinen Widerhall im Psalm:

Domine exaudi orationem meam: et clamor meus ad te veniat . . . .

v. 3. In quacumque die invocavero te, velociter exaudi me.

Endlich findet auch das Bild der Auferweckung des Lazarus mit den hülfeflehenden Schwestern seine Erklärung in Ps. 119:

Ad dominum cum tribularer, clamavi et exaudivit me.

Anders liegt das Verhältnis zum Text bei Ps. 26. 68. 109; in allen drei Fällen ist es der Wortlaut des ersten Verses, welchen die Verbindung zwischen Bild und Psalm herstellt. Die Worte: Dominus illuminatio mea finden in der Blindenheilung, Salvum me fac domine, quoniam intraverunt aquae usque ad animam meam in dem Bilde des durchs Wasser schreitenden Petrus, und Dixit dominus domino meo: sede a dextris meis in dem Bilde der zur Rechten Christi sitzenden Maria ihre bildliche Verkörperung. Schwierig zu erklären bleibt nur die Stellung des Bildes der thronenden Madonna vor Ps. 51; vielleicht liegt der Schlüssel in v. 10: Ego autem sicut oliva fructifera in domo Dei, speravi in misericordia Dei in aeternum et in saeculum saeculi.

Es ist somit ein Zusammenhang zwischen Bild und Text für II nicht zu leugnen: II hebt sich darin aus unserer Psaltergruppe heraus. Es ist dies von grösserer Wichtigkeit, als es zunächst scheinen mag; denn es offenbart sich darin „ein Einfluss der Richtung, wie sie in Frankreich herrschte", wie schon Goldschmidt bemerkt hat. Indessen kann von einem Einflusse des Schemas der Psalterillustration, welches im 13. Jahrhundert in Frankreich herrschte, doch nicht gut die Rede sein, denn dort (vgl. Goldschmidt. a. a. O. S 18) fehlt das historische Element fast ganz, wenn wir von der Hineinziehung der Personen Christi, Davids und der Dreieinigkeit (vor Ps. 109) absehen.[1] Dieser tiefe geistige

[1] Ganz vereinzelt tritt in IX im Initial des Ps. 97 das Bild des

Unterschied würde nun an sich eine formelle Beziehung nicht ausschliessen, und es bliebe zu untersuchen, ob nicht der deutsche Künstler die französische Form mit neuem Geiste durchsetzt hätte. Einen Anhalt dazu bieten könnten nur die Bilder vor Ps. 26, 38 und 109. Aber der knieende oder stehende David, welcher Christus oder der Hand Gottes zugewandt auf sein Auge zeigt, hat doch zu wenig Berührungspunkte mit der Blindenheilung. Näher schon stehen sich die Bilder vor Ps. 109: in Frankreich neben einander thronend Gott Vater und Christus, hier Christus und Maria. Indessen auch diese Uebereinstimmung scheint mir nicht zwingend, einen Einfluss anzunehmen. Anders steht es mit dem Bilde vor Ps. 68. Der auf Christus durch das Meer zuschreitende Petrus hat wenig Beziehung zum Text: das „salvum me fac, domine, quoniam intraverunt aquae usque ad animam meam" passt eigentlich gar nicht zu der Darstellung, denn von einer Not oder Gefahr Petri ist an der Stelle nicht die Rede[1] (Joh. XXI, 1-11.); die Beziehung zum Text lässt sich aber unter Berücksichtigung der Vorbilder, welche dem Maler vorgelegen haben dürften, erklären. Der Text bei Johannes erwähnt nämlich ausdrücklich, dass Petrus nackend war und erst als er aus dem Boote ins Meer sprang, das Gewand umnahm. Ganz so findet er sich nun auch im Bilde. Die Veranlassung, das Bild mit dem nackten Petrus zu bringen, lässt sich, da die Beziehung zum Psalmvers eine gekünstelte ist nur aus der Einwirkung eines Vorbildes erklären; denn eine nackte Gestalt im Wasser bringt sowohl das französische Schema des 13. Jahrhunderts als auch der Albani-Psalter. Andere Psalterien mit Wortillustrationen bringen das Bild, historisch gefasst, als Jonas, der vom Walfisch verschlungen wird, so der Psalter in Stuttgart, Bibl. fol. 23, der Psalter im Kupferstichkabinet in Berlin aus der Hamilton-Sammlung Nr. 549 und ebenda der byzantinisch-lateinische Psalter Nr. 119, diese Jonasfigur findet sich denn auch in deutschen Handschriften,

---

französischen Schemas auf. X bringt — gleichfalls nicht ohne Textbeziehung — an derselben Stelle das Bild der Messe.

[1] Wohl wäre sie vorhanden, wenn nach Matth. XIV, 25-33 die Rettung Petri dargestellt wäre, dort stimmt sogar der Hülferuf Petri v. 30 mit dem Psalmtext überein.

welche das französische Schema aufnehmen (Clm 3900, und ein Psalterium in Melk Nr. 1833). An dieser Stelle muss also eine Handschrift mit dem französischen Schema oder in der Art des Albanipsalters auf II eingewirkt haben; die Wahrscheinlichkeit spricht für die letztere Handschriften-Gruppe, da, wie gesagt, die Anbringung historischer Scenen mit Bezug auf den Text dem französischen Schema fremd, der anderen Gruppe aber geläufig ist. Da aber alle diese Handschriften in Frankreich oder England entstanden zu sein scheinen, so haben wir den Beleg, dass unseren Künstlern auch Vorbilder von dorther zugeflossen sind. Neu scheint nun aber die streng durchgeführte Anbringung einer historischen Scene mit Beziehung zum Psalmtext vor den Psalmen der Zehnteilung (ohne 52 und 97). Wie fremdartig dergleichen gewirkt haben muss, beweist, dass keine Handschrift dem Beispiele von II gefolgt ist. Wir werden noch bei Besprechung der Initialornamentik auf weitere Spuren der fremden Einflüsse stossen.

Dieses Auftreten westlicher Einflüsse ist eine Thatsache von hervorragender kunsthistorischer Bedeutung, da wir somit in der Malerei eine verwandte Erscheinung kennen lernen, wie in der Plastik und Architektur.

Ist also Zusammenhang zwischen Psaltertext und Bild in unserer Gruppe immer auf fremden Einfluss zurückzuführen, ihr eigenes System der Bilderverteilung aber die historische Anordnung von Bildern aus dem Leben Christi vor die Hauptteilpunkte des Psalters ohne Rücksicht auf den Text, so kann noch die Frage aufgeworfen werden, wie man dazu kam, diesen historischen Bildercyclus dem Psalterium einzuverleiben. Eine hinreichende Erklärung bietet der Hinweis, dass der Psalter ein Andachtsbuch war, in dem Leben und Leiden Christi wohl dargestellt sein konnten, auch ohne dass der Text es ausdrücklich verlangte. Aber auch ein anderer Umstand mag da mitgewirkt haben, ich betonte schon, dass diese prächtigen Psalterien die Herstellung glänzender Evangeliare und Evangelistare gewissermassen ablösen. Es liegt nichts näher als anzunehmen, dass man den hier frei werdenden Bildercyclus in die Psalterien übertrug, so gut es anging. Ein ganz äusserlicher Umstand scheint noch mehr für diesen Uebergang der Bilderreihen aus Evangelienbüchern in die Psalterien zu

sprechen: der Cyclus, der in II dem Psalter vorausgeht, beginnt mit einem Evangelistenbilde, welches am Anfang eines Lebens Christi in einem Psalterium gewiss nicht zu erwarten ist, wohl aber einem solchen in einem Evangelienbuche vorangehen darf.

Wir müssen, um die gewonnenen Ergebnisse richtig beurteilen zu können, noch einen Blick auf die Bildverteilung und das Verhältnis der Bilder zum Text in anderen hervorragenden Psalterien des 12.—13. Jahrhunderts werfen. Die Einteilung der Psalterien ist allgemein die Zehnteilung, wie wir sie auch bei unseren Handschriften fanden; hinsichtlich des Wertverhältnisses macht sich aber — gerade oft bei hervorragenden Handschriften — ein noch stärkeres Hervortreten der Dreiteilung geltend, so Hamburg, Stadt-Bibl. In scrinio 84. — Bamberg, Kgl. Bibl. A II 47. A I 32. — Maihingen, Fürstl. Bibl. Lat. I. 2. 4° 19 und 23. — Nürnberg, Stadtbibl. Solger. 4°. 2., — German. Mus. Nr. 4981. — Wien, Hofbibl. Cod. lat. 1879. — Rom, Vaticana Pal. lat. 31. — München, Univ.-Bibl. 4°. 24. — Clm 2641. 23093. — Dementsprechend ist die unseren Handschriften geläufige Verteilung von Vollbildern ohne stärkere Betonung von Ps. 51 und 101 seltener; sie scheint erst in jüngeren Handschriften etwa gegen und nach Mitte des 13. Jahrhunderts sich zu verallgemeinern, z. B. Paris, Bibl. nat., Cod. lat. 17961.[1] — dann Clm 3900. — Melk, Nr. 1833. — Maihingen. Lat. I. 2. 8°. 6. — Stuttgart, Brev. 4°. 125. — Nürnberg, Germ. Museum 56, 632. Wir können also unsere Handschriften als an der Spitze der Entwicklung stehend bezeichnen.

Beziehung zwischen Bild und Psalmvers findet sich fast nirgends, wenigstens ist der hervorragendste Schmuck gewöhnlich eine chronologisch abfolgende Reihe von Bildern aus dem Leben Christi; hie und da tritt daneben in den Initialen eine Bildfolge auf, welche an die Psalmen anknüpft,[2] so Karlsruhe, Grh. Bibl.

---

[1] Photographien der Handschrift verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Bruno Cassirer.

[2] Vereinzelte Textbeziehungen in den Initialen sind ziemlich häufig, so findet sich oft das Bild des drachentötenden Erzengels Michael zu Ps. 51 u. dgl. m.

Lichtenthal 25. — Ebenda, St. Peter. Pgm. 73. — München, Univ.-Bibl. 4°. 24. Die Beispiele sind aber vereinzelt, es zeigt sich, dass diese Illustrationsweise in Deutschland nicht heimisch war. Es befremdet darum auch nicht mehr, wenn wir in zwei Handschriften des vorgeschrittenen 13. Jahrhunderts neben der historischen Bildfolge das französische Illustrationsschema, übernommen und auf die Zehnteilung erweitert, auftreten sehen. Ein Beispiel kennt Goldschmidt (a. a. O. S. 21): es ist Clm 3900 c. pict. 61; ein zweites ist ein bisher in der kunsthistorischen Litteratur (Jahrbuch der Centr.-Komm. II. 136) nur flüchtig erwähntes Psalterium in der Stiftsbibliothek zu Melk. Nr. 1833. Cim. 1. Es steht in engster Beziehung zu dem vorgenannten Münchener, auch in iconographischer und stilistischer Hinsicht. Es sind dies wohl die beiden ältesten Handschriften, in denen der französische Einfluss unverhüllt zu Tage tritt. Nachfolge scheinen sie zunächst ebensowenig wie II gefunden zu haben; erst beträchtlich später in gotisierenden Handschriften tritt wiederholt das französische Schema auf, z. B. Berlin, Kgl. Bibl. Ms. theol. fol. 379.

IV.

Die Technik.

Wir haben im Vorstehenden die Art der Ausstattung unserer Handschriften in sachlicher Hinsicht kennen gelernt, ich lasse dem den Abschnitt über die technische Seite folgen.

Die Grundzüge der Technik sind in unseren Handschriften überall dieselben, Bilder, Initialen und ornamentale Schmuckstücke bedingen keinen Unterschied: durchweg herrscht die Deckmalerei, nirgends Verwendung der Federzeichnung.

Trotz des einheitlichen Gesamtcharakters machen sich innerhalb der Gruppe gewisse Unterschiede bemerkbar, welche eine

Scheidung der Handschriften bedingen, wie sie die iconographische und stilistische Untersuchung bestätigen wird. Es ergiebt sich da eine Gruppierung in 3 Reihen, von denen die erste I—IV, die zweite VI_1—VIII und XV_5, die dritte VI_2, IX—XI und XV_1 umfasst. XII und XIII—XIV treten ganz in den Hintergrund, ersteres ermangelt eines scharf ausgeprägten Charakters, letztere sind nur zu bruchstückweise erhalten, V ist nur eine Nachahmung einer Handschrift nach Art von I—IV, VI_3 gehört nicht in den engeren Kreis unserer Handschriften.

Es sei vorweg eine kurze Charakteristik der 3 Reihen gegeben: die erstgenannte bilden die vornehmsten, elegantesten und mit der grössten Sorgfalt ausgeführten Handschriften; ihr gehören die beiden für das Landgrafenhaus gefertigten Bücher an; die zweite zeigt eine derbere Richtung, die Behandlung ist wohl noch sorgfältig, aber das Gepräge entbehrt der Vornehmheit und Zierlichkeit der obigen; die dritte bilden ausnahmslos jüngere Handschriften, welche sich an Schönheit und Sorgfalt mit den guten der ersten beiden Reihen nicht mehr messen können, aber eine flottere und freiere Behandlung zeigen; deutlich stellt sich mehr und mehr ein Verfall des Könnens ein. V ist, wie schon erwähnt, nur eine Nachahmung einer Handschrift in der Art von IV, stilistisch lässt sie nur hie und da das Vorbild durchschimmern, die ausführende Hand steht ausserhalb der Schulung, welche die 3 Reihen verbindet.

Kehren wir nach dieser vorgreifenden Abschweifung zur Sache zurück. Die Technik ist, wie gesagt, in ihren Hauptzügen dieselbe, wir haben in Deckfarben auf Goldgrund gemalte Bilder vor uns. Ihre Entstehung werden wir uns in den Hauptzügen in folgender Weise zu denken haben, wie sie uns die beiden unvollendeten Bilder in VI_3 bestätigen. Zuerst wurde das Bild leicht vorgezeichnet und die einzelnen Teile mit einem Mitteltone der ihnen zukommenden Farbe gedeckt, wobei freilich oft die Vorzeichnung noch durchschimmerte. Darauf führte man den Goldgrund aus, welcher dick aufgetragen und glänzend poliert wurde. Erst dann konnten die farbigen Teile vollendet werden, es folgte die Eintragung der Lichter und Schatten, teils durch farbigen Auftrag, teils durch Zeichnung, wie wir noch hören werden. Zum Schluss wurden die Umrisse und abgrenzenden Linien nochmals (meist

schwarz) nachgezogen, zu dieser dunkeln Linie tritt an den Säumen sehr häufig noch eine weisse, deren Zweck sein dürfte, die Abgrenzung noch schärfer hervorzuheben, wozu allerdings die leuchtende Linie sehr wirksam ist.

Soviel im Allgemeinen über die Technik, gehen wir nun zu einer näheren Betrachtung im Einzelnen über.

Die Handschriften der ersten Reihe weisen eine sehr umständliche Behandlung auf. Es wird dort auf den Mittelton, welcher die Vorzeichnung deckt, Licht und Schatten aufgemalt; für letztere wird ein dunklerer Ton der Localfarbe verwandt, für die Lichter seltener Weiss, öfter eine bunte Färbung, so sind hellblaue Lichter auf Rot beliebt. Die höchste Feinheit wird erzielt, wenn die Lichter nicht unmittelbar auf den Mittelton aufgetragen werden, sondern noch ein matter Zwischenton eingeschoben wird; indessen geschieht das selten, häufig in I. Besonders stark hervor tritt die farbige Modellierung auf Weiss, bei weissen Gewändern ist oft kaum zu entscheiden, ob Weiss oder Blau als Grundton gedacht ist, also blaue Schatten auf Weiss oder weisse Lichter auf Blau gemeint sind. Die Buntheit der Schatten und Lichter ist in I am stärksten, viel geringer schon in III und IV, in III[a] und in II, wo die Zeichnung sich mehr vordrängt, wird die Richtung auf Weiss in den Lichtern und den dunklen Ton der Lokalfarbe in den Schatten eingeschlagen.

Der Fleischton ist meist ein rötlich brauner, die Behandlung dieselbe wie die der Gewänder, die Zeichnung ist vorwiegend schwarz, nur in I ist braune Zeichnung angestrebt, aber nicht überall durchgeführt. Die Modellierung erfolgt mit Weiss und Rot. Letzteres wird als Tupf auf die Backen gesetzt, oftmals wird auch ein roter Strich an den Mund geführt, in I ein weisser und ein roter an die Nase, der rote findet sich noch in III[a] und hie und da in IV, nie in II, in III nur bei den 4 Vollbildern zu Beginn des Psalters. Diese 4 Bilder sind überhaupt weder in der Behandlung, noch in der Formensprache den übrigen gleich, so haben z. B. die nackten Körper einen viel rötlicheren Ton als diejenigen im Kalendar. Ob dafür die Grössenunterschiede eine ausreichende Erklärung bieten oder 2 verschiedene Hände daran gearbeitet haben? Auch in II lässt sich eine Aenderung erkennen, die etwa mit fol. 332/333 eintritt, die Farben des Fleisches und der Haare

werden intensiver, der Mund wird von da ab mit einem roten Strich bezeichnet.

Innerhalb der Handschriften I—IV haben wir also in I die sorgfältigste Technik, eine Deckmalerei in recht eigentlichem Sinne. Am weitesten entfernt sich II, der Farbenauftrag ist dort ein dünnerer, sehr heller und freundlicher, die farbige Modellierung tritt sehr zurück, die schwarze Zeichnung ergreift vom Innern der Flächen Besitz und verdrängt die farbige Angabe der Falten, gelegentlich ersetzt schwarze Strichelung ganze Faltenpartien. Besonders augenfällig ist der dünne Farbenauftrag bei den Haaren, es herrscht ein ganz leichter bräunlicher Ton unbedingt vor, in dem schwarze Zeichnung die Haare vorstellt.

Das Vortreten der schwarzen Zeichnung, welches wir in II beobachten konnten, finden wir in noch viel stärkerem Maasse in V, zugleich aber auch einen starken Verfall der Technik. Schon der Goldgrund ist dünn und verwaschen und nicht besser sind die Farben, die ganze Behandlung erinnert an colorierte Zeichnung.

Von den Handschriften zweiter Reihe gilt im Allgemeinen das oben Gesagte. Nur sind sie durchweg sehr viel derber ausgeführt, wenn wir von VI_1 absehen. Letzteres nähert sich den Hss. der ersten Reihe allerdings sehr, es hat sogar mit I die Eigentümlichkeit gemeinsam, dass die bunten Lichter nicht unmittelbar auf den Localton aufgemalt, sondern durch einen Zwischenton getrennt sind, so finden sich auf feuerrotem Gewand weisslichrosa Stellen mit himmelblauen Lichtern. Dieses reiche Farbenspiel wird durch die Buntfarbigkeit der Modellierung und Schattierung noch erhöht, so finden wir in Mattblau grünliche Schatten und mattrosa Lichter. In reinem Weiss sind die Schatten in Hellblau und Gelbbraun. Die Gesichter sind im Grundton braun, die Zeichnung ist schwarz, der Nasenrücken trägt eine feine schwarze und daneben eine starke rote und eine weisse Linie, rote Tupfen bezeichnen Backen und Mund. Die beiden grossen Brustbilder weichen etwas ab, die Zeichnung ist braun, nur an wenigen Stellen (Mund, Auge) schwarz; Alles ist feiner, mehr vertrieben, Maria mit weisslichen, Christus mit hellrosa Lichtern versehen. Bemerkenswert ist, dass wiederum mit dem andern Grössenverhältnis andere Behandlung eintritt. Bestätigt wird die Beobachtung

durch einen Blick auf die kleineren Bilder in den Initialen derselben Handschrift und Hand: die farbige Modellierung tritt zurück, auf Rot und Dunkelblau wird nur mit Schwarz gezeichnet, auf Hellblau mit Weiss und wenig Dunkelblau gemalt. Der Fleischton ist bräunlich, die Nasenstriche rot und weiss. Diese Behandlung herrscht allgemein in VII und VIII, die buntfarbige Modellierung beschränkt sich fast ausschliesslich auf die Untergewänder, deren Schattenpartien farbig, Lichter aber weiss gehalten werden; in den dunkleren Obergewändern herrscht die schwarze Zeichnung vor. Die Farben werden öfter durch einen weisslichgrauen Auftrag gedämpft, der sich zuweilen über ganze Stücke ausbreitet, es entsteht dadurch ein Mischton, für den der von Frimmel und Vöge gebrauchte Ausdruck, „milchig gebrochen" angemessen erscheint. — Die Fleischteile sind mit Weiss, Braun und Rot recht derb behandelt, die Zeichnung ist schwarz, an der Nase ein roter und ein weisser Strich, am Munde ein roter, ist die Gestalt ganz von vorn gesehen, so fällt der abgrenzende schwarze Strich an der Nase weg.

In den Handschriften der dritten Reihe wird der Charakter der Deckmalerei mehr und mehr verwischt. Es ist zu bemerken, wie mit dem technischen der stilistische Verfall Hand in Hand geht; VI_2 und IX stehen technisch und stilistisch den guten Handschriften der ersten Reihen noch näher, namentlich IX in reicher farbiger Modellierung und milchig gebrochenen Farben; X und XI lassen keinen Vergleich mehr zu. Es ist also dasselbe Verhältnis: wie I, III, und VI_1 VII und VIII, so überragt VI_2 IX, X und XI. Es ist bedauerlich, dass der Meister von VI_2 uns nur in 2 Bildern bekannt wird, wir würden aus einer vollständigen Handschrift mit Gemälden von seiner Hand gewiss einen günstigeren Eindruck von der dritten Reihe bekommen. Er zeichnet sich aus durch schwungvolle, feine, schwarze Zeichnung, seine Farben sind stumpf, Lichter in feinen weissen, auch gelben Strichen aufgesetzt. In seinen Gesichtern herrscht schon ein rötlicher Ton, die Gesichtszeichnung ist wieder sehr fein, neben schwarz finden weisse, rote auch braune Linien Verwendung, in der Modellierung weiss, grünlich, wenig rot.

Seine hervorstechendsten Eigenschaften sind für die ganze dritte Reihe bezeichnend. Im Gegensatze zu der peinlichen Model-

lierung der ersten Handschriften kommt eine zeichnende Manier mehr und mehr auf. Faltengebung und Schattierung werden strichelnd eingetragen. In den Gesichtern herrscht meist ein ziemlich roter Ton vor, in dem die hineingesetzten weissen und roten Striche grell hervorleuchten, daneben spielen braune, seltener grünliche Töne und die schwarze Zeichnung ihre Rolle. (Nase und Mund sind meist wie oben). Durchweg ist die Behandlung eine flotte zu nennen, aber in gleichem Masse wie ihre Umständlichkeit abgenommen hat, ist auch die Güte und Sorgfalt gesunken.

Zuletzt sei der Technik von VI_3 gedacht, sie steht der unserer Handschriften zweiter oder erster Reihe näher als der der dritten. Die Unterschiede sind nicht gross, aber doch zu bemerken. Die schwarze Zeichnung beschränkt sich fast auf die Umrisse, die Grenzlinien sind selten, die Innenzeichnung nur in Ausnahmefällen in schwarz gegeben. Zu den weissen Linien, welche die Konturen begleiten, gesellen sich auch rote. Entsprechend der geringeren Entwicklung der schwarzen Zeichnung ist die farbige Modellierung stärker ausgebildet, die Schatten sind mit einem dunklen Ton der Lokalfarbe, die Lichter weiss oder farbig, z. B. hellblau auf rot oder braun, gemalt; auch in den Gesichtern äussert sich die Absicht, die Farben zu vertreiben, es steht schwarze Zeichnung auf einem weisslich-roten Fleischton, dazu denn rote Striche und Flecke und braune Modellierung; der Eindruck der Gesichter ist ein unreiner, wenig erfreulicher, wie überhaupt der Farbeneindruck nicht angenehm ist. Die Farben sind stumpf, unharmonisch, grelles rot, dunkles blau und viel braun machen sich bemerkbar.

Es ist in vorstehenden Angaben sehr wenig auf die Farben Bezug genommen, Verfasser ist sich dieser Lücke bewusst, es ist aber bislang noch keine Möglichkeit, sie auszugleichen, vorhanden. Ich verweise zur Entschuldigung auf Vöge (a. a. O. S. 164), der dieselbe Schwierigkeit bemerkt. Nicht nur, dass die substantielle Qualität der Farben unerörtert bleiben muss, es fehlt an Bezeichnungen, um bestimmte Töne kenntlich zu machen. Auch mir, wie Vöge, erwies sich die Benutzung einer Farbentafel ergebnislos. Auf einzelne in die Augen fallende Eigentümlichkeiten, namentlich bunte Zusammenstellungen von Licht, Mittelton und Schatten, ist oben hingewiesen. Die Lücke ist eine sehr empfindliche, da sich dem Auge eine bestimmte Entwicklung des Farbengeschmacks im

13. Jahrhundert unverkennbar darbietet, namentlich ein Aufkommen bestimmter Töne mit der Gotik, ferner sind nationale Unterschiede im Colorit — man denke etwa an italienische Miniaturen — leicht zu beobachten. Trotzdem fehlt es an dem hinreichenden sprachlichen Ausdruck.

Das geschilderte technische Verfahren unserer Maler lässt sich zusammenfassend dahin charakterisieren: die Behandlung ist eine ornamentale. Zunächt ist das Farbenspiel ein dekoratives, so offenbar schon die ständige Gegenüberstellung von Metall (Gold) und Farbe, sei es, dass das Bild in Farben auf Gold oder dass um den Goldgrund der Bilder ein farbiger Rand und um diesen wieder ein Metallstreif gelegt wird. Dazu stimmt dann auch die scharfe Abgrenzung des Bildes dem Grunde, ja schliesslich des einen farbigen Teiles dem andern gegenüber. Es wird damit der Uebergang der Farben in einander unterdrückt, der Gegensatz verschärft. Dieser Hang zum Ornamentalen lässt dann auch die farbige Modellierung, insonderheit die Aufhöhung der Lichter zu einem Ornament erstarren, auch hier kein weicher Uebergang, als geometrisches Netzwerk breiten sich, namentlich in I, III, IV. die Lichter aus. In II wie in den meisten Handschriften der dritten Reihe tritt dieses Lichterspiel zurück, aber damit zugleich fällt die farbige Modellierung überhaupt mehr und mehr der schwarzen Zeichnung zum Opfer. —

Die Technik der mittelalterlichen Miniatur-Malerei ist durch Janitscheks Geschichte der deutschen Malerei in den Vordergrund des Interesses gerückt. Janitschek glaubte etwa vom 11. Jahrhundert ab eine Entwicklung beobachten zu können, bei der die Deckmalerei nur in der Tradition fortarbeitete, die Federzeichnung dagegen, in neuem nationalem Geiste zu schaffen begann. Er versuchte daraufhin eine Scheidung des Materials durchzuführen. Die Ergebnisse sind scheinbar überzeugend, Janitscheks Auffassung wurde namentlich von Lamprecht (Deutsche Geschichte III², 240 ff) und Kautzsch[1] (Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. Strass-

[1] Vgl. bes. S. 5. 12. Es ist zu bemerken, dass K. (S. 17 ff) für die folgende Periode die ähnliche Scheidung Janitscheks zwischen volkstümlicher, nationaler Federzeichnung und höfischer, aus Frankreich stammender Deckmalerei verwirft.

burg 1894) u. a. übernommen. Nur Vöge (S. 158 ff) trat Janitschek entgegen, ihm entging es nicht, dass die technische Scheidung nur eine äusserliche war und damit auch die darauf gebaute stilistische und iconographische Entwicklung hinfällig wurde.

Für unsere Untersuchung ist zunächst die Frage der rein technischen Entwicklung von erheblicher Bedeutung. Wir beobachten in unserer Gruppe einen gewissen zeichnerischen Charakter der Deckmalerei, wobei es eine untergeordnete Frage ist, ob die Zeichnung mit dem Pinsel oder der Feder ausgeführt ist — eine durchgängige klare Scheidung in dieser Hinsicht scheint mir unmöglich. Wir treffen damit einen tiefgreifenden Unterschied zwischen zahlreichen Arbeiten der karolingisch-ottonischen Kunst einerseits und der Masse der spätmittelalterlichen Deckmalereihandschriften andererseits. In den ersteren spielt die Zeichnung eine weit geringere Rolle, so konnte Vöge für seine glänzende so überaus productive Schule noch den Satz aufstellen: „der Kontur scheidet nur (die farbigen Teile untereinander), er umzieht nicht." (S. 162). Freilich gilt, was hier von der Kölner(?) Schule gesagt wird, nicht von allen, schon zahlreiche karolingische Handschriften haben die umziehenden schwarzen Konturen. Aus einer Weiterentwicklung ihrer Technik wäre somit der Charakter der hochmittelalterlichen Miniaturen an sich schon zu erklären.

Jedenfalls, soviel ist unverkennbar, die rein malerischen Richtungen sterben ab. Es hängt das eng mit dem später zu erläuternden Wesen mittelalterlicher Kunst zusammen, welcher der Gedanke, den Schein der Wirklichkeit nachzuahmen, fern lag, welche vielmehr nur darnach strebte, durch bestimmte deutliche Symbole ihren Gegenstand darzustellen. Am allerwenigsten dachte man daran, durch rein malerisches Farbenspiel den Eindruck der Natur zu erreichen, die Farbe wurde ja nur in decorativem Sinne verwertet, nicht einmal dass der Grundton der Farbe des Gegenstandes der Natur entsprach.

Ueberdies ist es ja nur natürlich, dass die Technik einer Malerei, deren Aufgabe die Buchillustration war, einen kalligraphischen Charakter annahm. Die naheliegendste Art der Handschriftenillustration ist, soweit Illustrator und Schreiber eine Person sind, jedenfalls die Federzeichnung. Sie ist daher auch, wie es scheint, zu allen Zeiten und bei allen Völkern des mittelalterlichen Abend-

landes geübt worden. Ihre eigentliche grosse Bedeutuug erlangt sie aber erst vom 12. Jahrhundert ab, sowohl hinsichtlich der Güte und des Umfangs wie auch der Zahl der Arbeiten. Die Ursachen dieser Verbreitung sind gewiss in der gesteigerten Produktion zu suchen, in der Unmöglichkeit dem Bilderbedürfnis in der mühevollen, zeitraubenden und kostspieligen Deckmalerei genüge zu thun. Irgend ein innerer Gegensatz der Techniken war dabei nicht vorhanden, die Arbeit des Zeichners von der des Malers nicht grundsätzlich verschieden. Vöge (a. a. O. S. 158) ist sogar der Ansicht, dass nicht nur „in der frühmittelalterlichen Federzeichnung, sondern vielleicht in noch stärkerem Grade in der der gesamten Masse frühmittelalterlicher Deckmalerei durchweg zu Grunde liegenden Federunterzeichnung die Anfänge des im 12. Jahrhunderts durchbrechenden sog. nationalen Federzeichnungsstils“ liegen; „der unter dem Hochdruck einer gesteigerten Produktion sich vollziehende Prozess wäre dann der, dass die Ausführung fort bleibt; die Unterzeichnung damit zu einer selbständigen Technik wird.“ Weiterhin (S. 366 ff.) weist Vöge nach, wie die Federzeichnung schon bei der Deckmalereiausführung die Neigung zeigt, sich auszubreiten, er erkennt die Ursache in der „innigen Verbindung von Bild und Ornament“. „Auf ihr beruht zum grössten Teil der technische Umschwung, der sich in der Miniaturmalerei vom 10. bis 12. Jahrhundert vollzieht. Es ist gerade das eigentlich Charakteristische, dass in der Folge die Principien einer ornamentalen Technik mehr und mehr auch für die Bilder massgebend werden, die Feder dringt mehr und mehr in die Deckmalerei ein, alle feineren Details der Ausführung werden mit dieser, nicht mehr mit dem Pinsel gegeben, die notwendige Folge ist eine schärfere Betonung des Konturs, der Zeichnung, ein rein flächenhafter Linienstil entwickelt sich, während die in karolingischer Zeit und auch in der ottonischen Epoche noch nachweisbaren malerischen Richtungen zu Grunde gehen.“

Mag man nun aus der karolingisch-ottonischen Federzeichnung oder aus der Federunterzeichnung der Deckmalerei die Entwicklung der Federzeichnungstechnik des 12. Jahrhunderts herleiten, es ist kein Grund vorhanden in dem zeichnerischen Charakter der Deckmalerei der Stauferzeit einen von aussen kommenden Einfluss zu sehen. Wenn schon in einer verhältnis-

mässig so malerisch arbeitenden Schule wie der Vöge's sich der innere Prozess einer Ausbreitung des zeichnerischen Elements verfolgen lässt, so müssen andere Schulen bereits ungleich mehr sich der Technik der folgenden Periode angenähert haben. Natürlich soll darum nicht ganz von der Hand gewiesen sein, dass an einzelnen Orten, namentlich wo beide Techniken betrieben wurden, die Federzeichnung die Deckmalerei stark beeinflusst haben mag, aber von einer Entwicklung der Deckmalerei des hohen Mittelalters aus der Zeichentechnik durch Hinzutreten der Farbe, wie sie Lamprecht (Deutsche Geschichte, III. 241 f) sich denkt, kann nicht die Rede sein.

Es ist also kein Gegensatz zwischen den Techniken der Deckmalerei und der Federzeichnung vorhanden, nur ein Wertunterschied. Das Verhältnis ist gerade das umgekehrte, als es Janitschek schien. Er dachte die Zeichentechnik neu entstehen und glaubte, die Talente wandten sich ihr zu, während die Deckmalerei in altem Gleise fortging. Die Federzeichnungen waren vielmehr minderwertig, in ihnen sah man keine der Deckmalerei entsprechenden künstlerischen Leistungen, wo es an Zeit, Mitteln oder Können fehlte, begnügte man sich mit der Ausführung in Federzeichnung, ersparte sich die mühevolle, kostbare Deckfarbentechnik. So finden wir sie in zahlreichen nicht sacralen Handschriften und dann auch als Ersatz für Deckmalerei in solchen. Es genüge, einige Beispiele anzuführen, in denen die Hauptbilder in Deckmalerei, die übrigen in Federzeichnungen ausgeführt wurden. Ich nenne zunächst das Salzburger Antiphonar, gerade weil Janitschek (a. a. O. S. 100 ff) es zu einer Hauptstütze seiner Anschauung machte. Vorbemerkt sei, dass sein Urteil sich, wie das meinige, nur auf die Publication von Lind stützt. Janitschek dachte sich seiner Theorie gemäss eine Scheidung der Bilder nach der Technik. „Jedenfalls schuf der Künstler der auf Goldgrund ausgeführten Deckfarbenbilder weniger selbständig und auch weniger geistreich als der der Federzeichnungen". Von der andern Hand dagegen erklärt er: „So viel steht fest, hier hat man mit dem Preisgeben der Deckmalerei zugleich den überkommenen Stil preisgegeben, man schafft in der Mehrheit der Fälle nicht nach unmittelbaren Vorbildern, sondern sucht schlecht und recht ohne solche fertig zu werden." Janitscheks Urteil ist schlechterdings unverständlich, schon Vöge ruft aus: „Ein

Antiphonar von Salzburg ist doch in keiner Weise stilistisch oder iconographisch selbständiger, origineller als etwa ein Codex unserer (Vöge's) durchweg in Deckmalerei schaffenden Schule." (S. 159). Der von Janitschek behauptete Gegensatz ist also keineswegs vorhanden, im Gegenteil, ein Blick auf die Verteilung der Techniken in der besagten Handschrift lehrt, dass die wichtigeren Bilder in Deckfarben ausgeführt sind. Sollte man diese gerade dem „weniger selbständigen und geistreichen Künstler" übertragen haben? Wäre der Fall ein ungewöhnlicher, so liesse sich das wohl erklären, es giebt aber solcher Beispiele eine Fülle. Ich nenne wieder auch Janitschek bekannte Beispiele, Arbeiten des Konrad von Scheyer. So führt dieser Hauptvertreter des nationalen Federzeichnungsstils in seiner Mater verboren (Clm 17403, c. p. 7^{d}) das Hauptbild (fol. 7^{a}), die thronende Madonna mit Engeln, Heiligen und dem Schreiber in Deckfarben aus, die übrigen zahlreichen Illustrationen in Federzeichnungen. In 2 anderen Handschriften, dem Matutinalbuch (Clm 17401, c. p. 7^{b}) und dem Flavius Josephus (Clm 17404) bleibt er durchweg der Federzeichnung getreu, dagegen führt er die Bilder der Scolastica historia des magister Petrus (Clm 17405 c. p. 13^{a}) ganz in Deckfarben aus. Am bedeutendsten ist wieder das Widmungsbild, die übrigen Bilder stehen ihm, je weiter sie sich entfernen, desto mehr technisch nach. Nun noch zwei weitere Beispiele für die Bevorzugung der Deckmalerei aus anderen Gegenden. Im Bamberger Psalter (A II 47), einer der glänzendsten Handschriften des 13. Jahrhunderts, sind nur die Tierkreis- und Monatsbilder in Federzeichnungen, die zahlreichen Bilder und Prachtinitialen in Deckmalerei ausgeführt. Endlich sei das Corveyer Fraternitätsbuch im Provinzialarchiv in Münster[1] genannt, hier wurde der ausserordentlich reiche Bildschmuck in Deckmalerei begonnen, so das Dedicationsbild und die nächstfolgenden Bilder, weiterhin treten Federzeichnungen an die Stelle der Deckmalereien.

Die angezogenen, zeitlich und örtlich weit aus einander liegenden Beispiele müssen genügen, um zu beweisen, wie sehr bis ins 13. Jahrhundert die Deckmalerei für die bessere, feinere Technik galt, wie die Federzeichnung nur ein Ersatz für sie war. In

---

[1] Lübcke, ma. Kunst in Westfalen. S. 335.

diesem Punkte war aber der Ansatz zu einer eigenartigen Entwicklung der Federzeichnung gegeben. Stand sie neben den Deckmalereien, so konnte man sich des kümmerlichen Eindrucks nicht erwehren, den die schwarze Zeichnung dem farbenprangenden Gemälde gegenüber machen musste. Die Folge war ein Versuch der Ausgleichung unter Wahrung der einfachen Technik, so kam man zur mehrfarbigen oder teilweise colorierten Federzeichnung. Erstere war ein vergebliches Bemühen, das Zusammenstellen verschiedenfarbiger Striche war ein äusserlicher Notbehelf, dagegen konnte die colorierte Federzeichnung wirklich einen Ersatz für Deckmalerei bieten. Mehr wollte und konnte sie freilich nicht sein, von einer Verdrängung oder Umgestaltung der Deckmalerei durch sie ist keine Rede.

Ueberdies ist die Federzeichnungstechnik in allen ihren Gestaltungen in gewissem Masse lokal begrenzt geblieben. Ihr eigentliches Vaterland ist Süddeutschland. Die ungemein fruchtbare malerische Production daselbst im 12. und 13. Jahrhundert musste ihr zur Verbreitung verhelfen; dasselbe gilt von den Rheinlanden. Im eigentlichen Nord- und Mitteldeutschland blieb sie fremd, wo sie auftritt, zeigt sich fast immer deutlich der untergeordnete Charakter, so, wenn in Deckmalereihandschriften die Canonestafeln ganz oder teilweise nur zeichnerisch ausgeführt werden, wie in Kassel, Ms. theol. fol. 59, in Aschaffenburg, Cod. Nr. 21, so in dem genannten Corveyer Fraternitätsbuch. Handschriften, die ihren Schmuck ganz in Federzeichnungen empfangen hätten, fehlen fast ganz, eine Ausnahme bildet die Bibel aus Hamersleben in der Bibliothek des Domgymnasiums zu Halberstadt.[1]

Die lokale Begrenzung der Federzeichnungstechnik ist die Ursache dafür, dass Janitscheks Urteil über die norddeutsche Miniaturmalerei ganz schief ausgefallen ist. Wo er Federzeichnungen fand, da sah er den Fortschritt; somit musste die ganze norddeutsche Malerei ihm zurückgeblieben scheinen. Nun gehören nur aber gerade im 12. und 13 Jahrhundert eine Reihe der allervorzüglichsten Deckmalereihandschriften an, ein neuer Beweis,

[1] Nr. 1. 2., vgl. G. Schmidt, die Handschriften d. Gymn.-Bibl. Oster-Progr. 1878, Kgl. Dom-Gymn. zu H.

wie wenig die Entwicklung der Deckmalerei von der der Federzeichnung berührt wurde. —

Wenn zwischen der Technik der Federzeichnungen und der Deckmalereien ein prinzipieller Unterschied nicht besteht — und ich glaube diesen Satz als sicher hinstellen zu können —, so fallen damit naturgemäss alle iconographisch-stilistischen Folgerungen Janitscheks. Schon Vöge hatte sie verworfen, auch Kautzsch, der im allgemeinen Janitscheks Auffassung folgte, betont (vgl. S. 6 u. ö.) die Parallelität der Entwicklung in beiden Techniken. Eine Beobachtung scheint unserer Anschauung zu widersprechen: vergleichen wir beispielsweise in dem unvollendeten Evangeliar des Kupferstichkabinets in Berlin[1] die ausgeführten Deckfarbenbilder mit denjenigen, welche nur in der Vorzeichnung vorliegen, so werden wir von letzteren einen ungleich günstigeren Eindruck bekommen. Dasselbe gilt von anderen unvollendeten Handschriften, so Nr. 77 ebenda, aus dem 13. Jh. oder von den Federunterzeichnungen, die hie und da unter der abbröckelnden Farbe der Deckmalereien vorkommen, oder durch sie durchschimmern, so im Registrum Gregorii auf der Trierer Stadtbibliothek, im Egbertcodex, beide Fälle von Braun[2] beobachtet. Derartige Beispiele liessen sich in Menge beibringen, ihre Häufigkeit warnt davor, in den einzelnen Fällen Arbeit verschiedener Hände erkennen zu wollen. Es liegt — wenigstens in den meisten Fällen — dieselbe Erscheinung vor: die Federunterzeichnung macht einen erfreulicheren Eindruck als die Deckmalerei. Der Grund liegt offenbar in der flotten, leichten Technik der Unterzeichnung, in der schweren malerischen Ausführung ging ein Teil des künstlerischen Reizes verloren.

Nun verstehen wir, warum der künstlerische Eindruck so vieler Federzeichnungen ein so viel besserer ist als der vieler Deckmalereien. Bei gleicher Begabung war ein in Federzeichnungen schaffender Künstler seinem in Deckmalerei arbeitenden Genossen gegenüber um ein gut Teil besser gestellt, von dem Reize der gleichen Federunterzeichnung ging dem letzteren im Kampfe mit

---

1 Nr. 3, Janitscheck. S. 89; Vöge Nr. XVII, S. 151; Beissel, der hl. Bernward Evangelienbuch. S. 34 ff.

2 Beiträge zur Gesch. d. Trierer Buchmalerei. Westdeutsche Zeitschrift. Ergänzungsheft IX. S. 81.

der schwereren Technik eben weit mehr verloren, als dem ersteren.

Die geschilderte Leichtigkeit und Sicherheit, das Angestrebte bildlich auszudrücken, welche der Federzeichnung anhaftete, machte sie recht eigentlich geeignet die vom Ende des 12. Jahrhunderts an sie herantretenden neuen Aufgaben zu lösen. Es sind dies die Illustrationen der deutschen Dichtungen der Zeit. Viele dieser Handschriften das Marienleben des Wernher, die Eneidt, sind so reich ausgestattet, dass man sie kurzweg als Bilderbücher bezeichnen könnte. Einen unerschwinglichen Aufwand an Zeit und Mitteln hätte es erfordert, hätte man sie mit Deckmalereien ausstatten wollen. Hier war der Federzeichnungsstil aus allen besagten Gründen recht am Platze.

Und nun fassen wir zusammen: der zeichnerische Charakter der Deckmalerei des 12. und 13. Jahrhunderts entsprang einer inneren Entwicklung ihrer Technik, ohne äussere Einwirkung; das Fortschreiten dieser selben Entwicklung ist es, was wir bemerken, wenn in den jüngeren unserer Handschriften der zeichnerische Charakter sich immer stärker ausprägt. Wir müssen bedenken, dass wir in Zeiten stehen, in denen die neue gotische Technik der Deckmalerei[1] in Frankreich entstand, in der die Zeichenfeder eine so grosse Rolle spielt. Sollten auch in technischer Beziehung von dorther schon Einflüsse kommen? Zu denken giebt namentlich H: hier die stärksten, verschiedentlich nachzuweisenden französischen Einflüsse und zugleich die leichteste, flotteste Technik. Etwas Aehnliches haben wir in Clm 3900, einer Handschrift unter starkem französischen Einfluss, auch in ihr eine starke Neigung zur zeichnerischen, nicht mehr malerischen Behandlung nicht nur der Umrisse und Grenzlinien, sondern auch der Flächen selbst. Die Frage ist nicht spruchreif: die Denkmälerkenntnis versagt hier. Im Rahmen nationaler Entwicklung scheint keine befriedigende Antwort zu finden.

---

[1] Vgl. Janitschek S. 169.

Lebenslauf.

Geboren bin ich Arthur, Erich, Georg Haseloff in Berlin am 28. November 1872 als Sohn meines schon 1889 verstorbenen Vaters, des Kaufmanns Eduard Haseloff und meiner Mutter Auguste, geb. Hoffmann. Ich bekenne mich zum evangelischen Glauben. Nachdem ich den ersten Unterricht auf einer Privatschule erhalten hatte, besuchte ich vom Herbst 1885 an das Luisenstädtische Gymnasium in Berlin und erlangte Herbst 1891 das Reifezeugnis. Ich wandte mich zuerst nach München, wo ich in meinen beiden ersten Semestern Vorlesungen, bezw. Uebungen der Herren v. Brunn, Carriere, Heigel, Oberhummer, Stumpf und H. Wölfflin besuchte. Ich kehrte dann für 2 Semester nach Berlin zurück, hörte Vorlesungen von Curtius, Erman, Frey, Furtwängler, A. Goldschmidt, Graef, Grimm, Kekulé von Stradonitz, Kirchhoff, Lenz, Puchstein, Steindorff, v. Treitschke und nahm Teil an Uebungen der Herren Frey, Furtwängler, Gräf, Kekulé, Lenz, Steindorff. Mein 5. und mein 6. Semester verlebte ich in Leipzig, besuchte die Vorlesungen der Herren Lamprecht, Schmarsow und Wundt, Uebungen der Herren Arndt, Brockhaus, Lamprecht, Overbeck, Schmarsow. Auf weitere 2 Semester nach Berlin zurückgekehrt, hörte ich Vorlesungen der Herren Ad. Goldschmidt, Scheffer-Boichorst und v. Treitschke, und nahm an den Uebungen der Herren Frey, Goldschmidt, Nic. Müller und Scheffer-Boichorst teil. Seit dem Herbst 1894 beschäftigte ich mich mit dem Studium mittelalterlicher Malerei, die Herbstferien 1894, sowie die Osterferien und den grössten Teil des Sommersemesters 1895 verwandte ich zu Studienreisen in Deutschland, Oesterreich und Italien. Mit der Ausarbeitung der Dissertation beschäftigt, kehrte ich für das Wintersemester 1895/96 nach München zurück und besuchte dort Vorlesungen, bezw. Uebungen der Herren A. Furtwängler, K. Th. Heigel und B. Riehl.

Allen meinen Lehrern und vor allen denjenigen, welche mir in der Zeit des Abschlusses meiner Studien zur Seite standen, sei hier mein herzlichster Dank abgestattet.